中国古代文体概论

增订本

褚斌杰 著

北京大学出版社

中国古代文体概论

增订本

封面设计 赵子宽

北京大学出版社

ISBN7-301-01255-1/I·211
定价：8.65元

中国古代文体概论

褚斌杰　著

北京大学出版社

一九九〇年·北京

中国古代文体概论

（增订本）

褚斌杰　著

*

北京大学出版社出版

（北京大学校内）

北京大学印刷厂印刷

新华书店北京发行所发行　各地新华书店经售

*

850×1168毫米　32开本　16.375印张　420千字

1990年10月第一版　1990年10月第一次印刷

印数：0001—5,000册

ISBN 7-301-01255-1/I·211

定价：8.65元

前　言

文体，指文学体裁、体制。我国文学历史悠久，内容丰富；而体式不同，功用各殊的文学体裁，亦千姿百态，繁富多样，蔚为大观。

“文辞以体制为先”（明吴讷《文章辨体序说》）。但古人研究、分析文体，主要目的往往在教人如何写作，而我们今天了解和研究古代众多文体的特点，以及其起源、发展和流变，则主要是为了更好的阅读、分析和评价古代文学作品，特别是为了认识和掌握文学种类和文学体裁的发展规律，以为推陈出新地发展民族的新文学服务。

研究文体的学科称为文体论或文体学，是文学理论的一个重要方面。但文体本身是一个非常复杂的现象。现代的文体学实具有跨学科的性质。要对文体的区分，以及特点、演变等作科学、具体的说明，则往往要牵涉到诸如历史学、语言学、美学、修辞学和文艺心理学等各个学科领域，因此要把文体学的研究推进一步，建立新的文体学科，还需作相当的努力。现代西方有所谓文类学（genre）的兴起，文类也就是文体，文类学所研究的是如何按照文学本身的特点来对文学分类，以及各种文类的特点和在发展中的互相影响。文学是民族性的，中国文学有着自己发展的独特道路，在文学种类和文体方面也具有显著的民族特点。发掘本民族的文学文体特点，不仅对发展我国文学本身是重要的，对丰富世界文学和文类学，也将作出特殊的贡献。

本书初版于1984年，原是我在北大、中央广播电视大学讲授专题研究课的讲稿，经整理为专著出版后即得到各方面的关注。1985年5月，国家教委召集了有十多位专家学者参加的评审会

（主要参加者有启功、阴法鲁、许嘉璐、刘叶秋、袁行霈、白化文、费振刚、谭家健和蒋绍愚等），会上讨论并确定本书为全国高教文科教材。1987年又荣获全国优秀畅销书奖。这对我来说，实是始料所未及的。此次再版，使我有机会吸取评审会诸位专家和广大读者的意见，重加增补修订。其增订的情况：一、对全书某些章节内容补充了一些新的资料；二、对书中某些部分作了改写，并对全书文字作了必要的修订；三、增补了若干章节，即增写了“文人的拟乐府诗”、“唱和诗”、“八股文”等二十一种文体。

关于我国古代文体和文体史的研究，从当前来说，还是一个有待于开拓的领域。本书比较系统地介绍了一些文体知识，也对文体史上的一些问题做了探讨，如对赋体的起源，骈体文的起源，以及其他一些文体的流变，均提出了某些个人意见，但见解还很不成熟，极望得到同志们的批评和指正。本书在撰写过程中，曾参考了前人和时贤的种种论著，有的加以引用，有的启我思考，谨在此表示衷心感谢。

褚斌杰

一九九〇年九月

目　　录

绪　论

文体，指文学的体裁、体制或样式。文学是社会现实生活的反映，是表达作者思想感情的语言艺术。作者在从事创作时，为达到既定的效用，必然采取与之相适应的语言形式和篇幅、组织结构等，这样，就使文学产生了不同的类别，也就是各具特征的文学体裁。①

各种文学体裁，是在作家的艺术实践中逐渐形成和发展的，它与作品的思想内容一样，受着社会历史的制约，并且受着语言发展、作家创作才能等各种因素的影响。我国古代文学历史悠久，内容丰富，而文学种类和各种文学形式也十分繁富多样。研究和了解我国古代众多的文体的特点，研究它们的发生、发展，以及它们彼此相互渗透、相互影响而不断演变的历史，对于更好地阅读和理解古代文学作品，对于认识和掌握文学体裁的发展规律，以至推陈出新地为发展新文学服务，都是十分必要的。

第一节　中国古代文体的发生和发展

与世界上各民族文学开始产生时的情况一样，我国古代文学

① 古代文论中称“文体”，除指文章或文学体裁外，亦兼指文章或文学的文风、风格。如刘勰《文心雕龙》有《体性》篇，体，即指体貌、风格；性，即指作家性情、个性。文中说：“若总其归途，则数穷八体。”所列“八体”为典雅、远奥、壮丽、新奇等。又该书《序志》篇说：“去圣未远，文体解散，辞人爱奇，言贵浮诡。”也是就文风而言。唐代日僧遍照金刚《文镜秘府论》有《论体》篇，所论内容亦为文章风格。古代“文体”的含意，有广义、狭义之分，古代文体论往往兼用之，这是因为风格与体裁本有密切关系。

早在文字尚未发明的远古时代，就已经产生了。产生在当时原始时期的主要文学样式，是原始诗歌、原始神话和原始歌舞。创始于远古时期的这三种文学样式，从我们今天看来，虽然还十分简单，以至简陋，但它们对后世文学样式的发展和演变，却有重要影响。如以讲节奏、有韵律的语言来抒情言志的文学样式——诗歌，直到后世一直是文学体裁的重要一种。带有浓厚故事性的原始神话传说，对后世小说体裁的产生和发展，一直有重要影响。至于原始歌舞这一综合性表演艺术形式，也正是后世戏剧文学的起源。因此说文体的发生和发展的历史，是一直可以上溯到原始时期的。

文学起源于劳动。有节奏、有韵律的语言艺术形式诗歌，最初就是在原始人类所从事的劳动过程中，伴随着劳动动作的节奏性而形成的。原始人在从事集体劳动时，往往出于减轻疲劳或协调一下彼此劳动动作的需要，而依照劳动动作的疾徐发出一种呼声。这种呼声具有一定的高低和间歇，因而形成一定的节奏。当这种有节奏的呼声与表达劳动者心声的精炼的语言相结合时，便产生了一种有韵律的、富于感情色彩的语言形式，这就是诗体的起源。产生在我国远古时代的原始型的诗歌，是短促的二言形式。这是由当时简单、短促的劳动节奏所决定的。

原始神话是最早产生的故事性作品。它们被记录下来的时间比较晚，在原始时代它们是以口耳相传的形式广泛流传的。原始神话，也是在生产劳动过程中产生和发展起来的。在原始社会，由于生产力低下，人们对周围的自然现象缺乏足够的科学认识和理解，因而便以幻想的形式来解释自然和表达他们战胜自然、征服自然的愿望，这样就产生了许多神话故事。我国远古神话，比较著名的如女娲补天、精卫填海、夸父逐日、鲧禹治水、后羿射日等，都生动地反映了原始人类在劳动过程中对自然界的斗争。它们飞腾的想象力和曲折动人的故事性，对后世故事性文体如小说、寓言、戏剧等的产生和发展都起到重大作用。

原始时代，歌、舞、音乐常常是结合在一起的。关于原始歌舞的情况，从先秦和两汉古籍的一些片断记载中，还可以约略推知。如今文《尚书·尧典》记帝舜时曾命夔典乐（主管音乐），夔曰："於（叹词）！予击石拊（轻击称"拊"）石，百兽率舞。"石是指石乐器，即石磬。旧注说，这是因为夔是位深通乐理的乐师，他奏的乐能够使"神人以和"，感动万物，以至百兽皆相率起舞。这当然是传说。但据我们推想，它所记载的大约是原始时期的一种歌舞场景。所谓"击石拊石"，是原始人敲打着当时的石制乐器石磬，所谓"百兽率舞"，是指原始人或以兽皮裹身、或戴兽形假面具，在乐器的伴奏下，欢腾地跳跃，载歌载舞。这种歌舞或者是出猎前的一种宗教仪式，目的是向氏族的保护神祈祷，以求打猎获得丰收；或者是一种原始习俗，目的是为了训练青年猎手的技艺；或者是打猎归来后对俘获猎物的欢庆，总之，是与他们的劳动生活和生产愿望相联系的。在《吕氏春秋·古乐》篇中还有这样一段记载：

> 昔葛天氏之乐，三人操牛尾，投足以歌八阕：一曰载民，二曰玄鸟，三曰遂草木，四曰奋五谷，五曰敬天常，六曰达帝功，七曰依地德，八曰总禽兽之极。

这大约也是原始人关于某种宗教仪式的歌舞。它的内容与他们当时的农、猎劳动有关。"操牛尾"，是描写他们歌舞时手拿牛尾做道具；"投足"，是说他们用踏脚来打拍子。下面的"歌八阕"，是分别描写歌舞所包含的八个内容和场面。"载民"、"玄鸟"，大约是歌咏祖先的由来和他们原始部落的图腾；依次则歌舞草木、五谷的生长；"敬天常"、"依地德"、"达帝功"，则大约反映着当时人们对与生产有关的气候、土地的重视和他们的原始宗教信仰；最后"总禽兽之极"，是说他们狩猎所获猎物之多，或者是形容家畜的繁多兴旺。这种原始的表演艺术，正是后世戏曲文学的先声。

原始时期，是人类的童年时代。当时社会生活淳朴、简单，特别是尚未有文字，因此，他们虽有文学创作和文艺活动，初步创制了某些文艺样式，但大都还很简陋，还处在萌芽状态。

书面文学产生在文字发明以后。我国何时开始有文字，现在还不能断言。据西安半坡村出土的仰韶文化陶器来看，上面已有若干刻划的符号，很可能就是中国最原始的文字。而甲骨卜辞的发现，则可以确凿地证明，至迟在殷商社会中期（约公元前十四世纪），我国已有了初步定型的文字，同时也有了用文字记载的书面文献。殷墟出土的甲骨卜辞、商代和周初的铜器铭文，《周易》中的卦、爻辞，《尚书》中的殷、周文告等，可以说是我国散文的萌芽。故前世学者在追溯中国文章源始时说："书契既兴，文字牿（粗）成，吉金贞卜（指铭文、甲骨文），始见殷商。虞夏书迹虽不可见，然孔子删《书》，起于《尧典》，遗文垂世，照耀古今，文章之源，必稽如此。"（姚华《论文后编·源流第一》）所谓"甲骨卜辞"，是商代王室进行占卜时，镌刻在龟甲、兽骨上的简短记录，这些卜辞少则几个字，多则百余字，记录了当时占卜的内容和结果。它们虽然很简短，但在记录人物、牲畜、时间、地点、方向上，比较准确，是我国最早记事文的萌芽和原始形态。铸在殷、周铜器上的铭文，有许多是纪功颂德的文字，是我国颂赞体文章的远源。《周易》中的卦、爻辞，产生的时代颇早，其中多有产生于商末周初的文字。卦、爻辞中的记事，虽然也很简短，但比起甲骨卜辞更趋完整，并具有某些生动的描写，有的还用简洁洗炼的句子表达了某种生活经验以至哲理，是我国古代散文萌芽发展过程中的一个重要阶段。我国最早的成篇散文，保存在一部名为《尚书》的文集中。"尚书"即上古之书的意思，儒家曾尊它为经典，故又称《书经》。它是我国一部古老的历史文献总集，分虞书、夏书、商书、周书四部分。其中虞书和夏书，是后世儒家根据古代某些传闻加以增饰、附会编写的，并非是什么虞、夏时代的作品，比较可信的是

商书和周书两部分。商、周已经是奴隶制国家，当时已有史官的设置，所谓"左史记言，右史记事，事为《春秋》，言为《尚书》"（班固《汉书·艺文志》），《尚书》中的商、周文字，大都是由史官执笔记载的官方文告。其中有誓辞、诏令、诰言、训辞和政事语录等，按后世文体分类讲，它们大都属于公牍文类中的下行公文。这些文章的体制，一直对后代中央王朝的公牍文体有深远影响。

《诗经》是我国最早的一部诗歌总集，它共有诗三百零五篇。《诗经》中的作品，并非一时之作，其中最早的诗篇产生于西周初期，最晚的则出于春秋中叶。这一时期的诗歌，比起原始歌谣已有很大进步。四言为主的句式和重迭反复的章法，是《诗经》时代诗体的主要特色。《诗经》中的作品都是可以合乐歌唱的，它们按风、雅、颂三类编排，就是与乐调有密切关系。有的还与"舞容"有关，如颂诗一类，不但配乐，而且有动作，可说是连歌带舞的歌舞曲。① 《诗经》中的作品，篇幅上有长有短，有抒情诗也有叙事诗，风格也多种多样。我国诗歌从最初的原始型的二言诗体，发展到《诗经》的四言体，是一个很大进步，它反映了社会生活的变化和语言的变化。

春秋时期至战国末年，是我国古代文化蓬勃发展的时期。百家争鸣，诸子蜂起，表现在文学上便是散文的勃兴。一些著名的思想家、政治家、史学家的论著，同时也就是重要的散文作品。这一时期散文的主要特点，是这些著作家们往往把哲理的思考、史实的记录与许多文艺手段结合起来。如他们在说理、记事时，极注意语言技巧，注意逻辑、修辞，注意谋篇构思，有时还调动许多形象化手段，这样一来，就使这些著作具有了双重性质，既是史学、思

① 《毛诗序》说："颂者，美盛德之形容，以其成功告于神明者也。"清代学者阮元，从训诂学的角度，考察"颂"的本义，说"颂"字即"容"字，也就是"舞容"（跳舞的样子）的意思(见《揅经室集》卷一《释颂》)。因此，"颂"，是祭神祭祖时用的歌舞曲。

想或政论著作，又具有浓厚的文学色彩，具有了一定的文学价值。在这一时期出现的历史散文，如《左传》、《战国策》等，它们在记叙历史事件和历史人物时，都能对某些历史场面作出具体描写，对人物的形象也很注意刻划。不少篇章，情节生动，很有故事性；而所写的人物也栩栩如生，具有个性。对于当时行人辞令、策士言谈的记述，也无不曲尽笔墨，辩丽恣肆，有声有色，令人读后有如目睹亲聆一般。它们不仅对于后世的“古文”发展有影响，而且对于后世故事性体裁作品，如小说、戏剧的发展都有深远影响。另外，这些史学著作在记述社会生活和历史人物活动时，往往把当时流行和使用着的各类文体，也如实地引录下来，这样就大量地提供了历史上的文体资料。如宋代陈骙在他所著的《文则》中，就曾对《左传》一书所载文体加以例述，他说：

> 春秋之时，王道虽微，文风未殄，森罗词翰，备括规模。考诸左氏，摘其英华，别为八体：一曰“命”，婉而当，如周襄王命重耳（僖二十八年），周灵王命齐侯环（襄十四年）是也。二曰“誓”，谨而严，如晋赵简子誓伐郑（哀二年）是也。三曰“盟”，约而信，如亳城北之盟（襄十一年）是也。四曰“祷”，切而悫，如晋荀偃祷河（襄十八年），卫蒯聩战祷于铁（哀二年）是也。五曰“谏”，和而直，如臧哀伯谏鲁桓公纳郜鼎（桓二年）是也。六曰“让”，辨而正，如周詹桓伯责晋率阴戎伐颍（昭九年）是也。七曰“书”，达而法，如子产与范宣子书（襄二十四年），晋叔向诒郑子产书（昭六年）是也。八曰“对”，美而敏，如郑子产对晋人问陈罪（襄二十五年）是也。作者观之，庶知古人之大全。

陈骙在这里例举了《左传》所备括的八体：命、誓、盟、祷、谏、让、书、对，其实除此八体之外，还可以补充不少，如晏子之论“和同”，穆叔之论“不朽”，则属于论辩体；王子朝告诸侯，则属于诏令体；虞人之箴，正考父之鼎铭，则属于箴铭

体；鲁哀公孔子之诔，则属于哀祭体等等。这些文体通过《左传》的录存，为后世文体的发展提供了借鉴；同时也说明我国繁富的文体，早在先秦时代就已经萌蘖，而且已有了相当的发展。

诸子散文，主要是说理文。最初产生的诸子散文，大都为语录体，而后才向有组织有结构的论说文形式发展。诸子散文的主要特点，是说理而具有文采。由于产生在当时的一些思想家、政治家，主张不同、流派不同，性格各异，因此诸子散文还明显地表现出不同的风格，如《论语》的简炼持重、迂徐含蓄；《孟子》的灵活善譬，气势充沛；《墨子》的质朴无华，讲究逻辑；《庄子》的奇气袭人，想象丰富；《荀子》的层次清晰，论断缜密；《韩非子》的锋利森严，说理透辟等等，正是各具特色，新颖多样。这些诸子散文，在说理论事时，除讲究辞章的修饰和逻辑的严密外，还企图寄哲理于形象之中，从而运用和创作了大量的寓言故事。我国的寓言体作品，不仅产生于先秦时代，而且以先秦时为极盛。它既影响到后世寓言的创作和童话的创作，也对后世小说的发展起过重要作用。

在战国后期，诗体也有了新的发展。那就是继《诗经》古朴的四言体以后，在我国南部楚国地方产生了一种崭新的诗体——“楚辞”。“楚辞”的开创者和代表作家，是楚国伟大诗人屈原。“楚辞”，按其本义来说，就是楚地的歌辞的意思，它是一种具有浓厚地方色彩的新诗体。拿楚辞与《诗经》相比较，其最显著的不同和进展，就是它的句式加长了，节奏变化了，篇幅扩大了。“楚辞”打破了《诗经》作品的以四言为主的句式，而代之以五言、六言、七言等长句。《诗经》作品的四言体，其节奏一般由双音顿构成，即每两字一顿，每句二拍。而“楚辞”则出现三字顿，在一句诗的拍节上则构成了有偶、有奇，奇偶相配。虽然屈原的楚辞作品，在句式的运用上并不统一，但从它打破《诗经》短促的四言定格来说，实际乃是一种诗体的解放。同时，它也极大地扩展了诗体的篇章结构，或抒情兼叙事，或抒情、咏物兼议

论，从而极大地增强了诗歌的艺术表现力。

“楚辞”这一新诗体也并非是凭空产生的。它是由当时我国南方楚文化哺育出来的一支新花。“楚辞”的产生受到楚地民间文学——所谓“楚声”和“楚歌”的直接影响。产生于“楚辞”之前的《诗经》，主要产生于北方，代表了当时的中原文化，而“楚辞”则是南方楚地的乡土文学。在春秋战国时代，楚国是南方的大国，占有江、淮流域广大地区。它在政治、文化上虽然早已与中原有着交往，但在很大程度上还一直保持着自己的文化传统，在宗教、民俗、诗歌、乐舞等各方面都有着独立的特色。楚地的民歌乐舞，特别是流行在楚地民间具有神话色彩的巫曲，以其特有的浪漫情调，参差优美的句式和韵律，启发着诗人的创作，对楚辞体诗歌的形成起着重大作用。

以屈原为代表的楚辞体作品出现以后，不仅丰富了当时我国的诗歌形式，而且它在我国古代文体的发展中，起了多方面的影响。例如它对我国赋体文学的产生和发展，以及对我国后世五、七言古体诗的产生，都有过显著的影响和启导。

先秦时代是我国古代文学发生发展的初期阶段。从我国文体史看来，也是我国种类众多的各式文体开始萌芽的重要时期。我国文学发达，文体繁富，样式众多，而后世的许多文体一般在先秦时代即已滥觞和有所孕育。故古代文体论者，往往有“文出《五经》”的说法。如北齐颜之推的《颜氏家训·文章篇》就说：“夫文章者，原出《五经》：诏、命、策、檄，生于《书》（《尚书》）者也；序、述、论、议，生于《易》（《周易》）者也；歌、咏、赋、颂，生于《诗》（《诗经》）者也；祭祀、哀诔，生于《礼》（《礼记》）者也；书、奏、箴、铭，生于《春秋》者也。”其实，刘勰在《文心雕龙·宗经》篇早已有类似的说法。另外清代学者章学诚也曾说过“战国之文，其源皆出于六艺”，“后世之文，其体皆备于战国”（《文史通义·诗教上》）的话，这种把后世流行的各类文体，都归于所谓“五经”所生，显然不无牵

强，但后世许多文体，在先秦时代就已产生，或已萌芽，还是符合事实的。特别是后世许多新兴文体的产生和发展，往往受到先秦文学影响，也是不可否认的事实。

秦汉文学是在先秦文学的基础上产生和发展起来的。秦代由于实行箝制思想、摧残文化的政策，朝代也十分短，在文学上没有什么建树。但出自秦相李斯之手的一些刻石文，如泰山、琅玡、芝罘、会稽等处的刻石，形式模仿雅颂，多是三句为韵，四言为句，是我国最早的碑文体，对后世碑志文有源流关系。

汉代最发达的文体是“汉赋”。我国最早以“赋”名篇的作品是战国后期的“荀赋”，当时还只是一种比较简短、通俗的文体。至汉代作家，则吸取了楚辞体的某些体制特点，又熔铸以先秦纵横家的某些散文辞采、气势，而创造了以铺张扬厉为特点的所谓汉大赋。汉赋是一种半诗半文的文体，是两汉四百年间文人创作的主要文学样式。后世则随着时代和文学的发展，演变为骈赋、律赋、文赋等多种形体。

汉代在诗体方面也有了新的发展。汉代乐府诗的出现，标志着我国古代诗歌继《诗经》、楚辞之后的第三个重要发展阶段。所谓“乐府诗”，是指由汉代音乐机关——“乐府”所搜集和演唱的诗篇。它是一种配乐的歌诗，其名称也即由乐府机关名称而来。汉乐府诗以杂言为主，并渐趋向五言。乐府中的杂言，句式长短随意，整散不拘。一篇之中，句式有时变化很大，由一、二字，到八、九字，乃至十个字的句子都有。鲁迅在《汉文学史纲要》中说：“诗之新制，亦复蔚起。《骚》、《雅》遗声之外，遂有杂言，是为《乐府》。”汉乐府的杂言体，到了唐代则发展出自由奔放的所谓“歌行体”，在我国古体诗中独具一格，唐代许多大诗人，都用这一形式写出了很杰出的作品。除杂言体外，汉乐府民歌中还出现了不少完整的五言诗，如《陌上桑》、《上山采蘼芜》、《十五从军征》等。从诗歌种类上说，乐府民歌还开创和发展了我国的叙事体诗。早在《诗经》中，已出现有某些叙

事成分的作品，如《国风》中的《氓》、《谷风》、《七月》,《大雅》中的《生民》、《绵》等，但那些诗还缺乏对一个中心事件的集中描绘，有的只做了某些客观铺写，有的仍是通过作品主人公的主观倾诉来表达的，还是抒情形式，因此，只能说它们是抒情诗带有叙事成分，是叙事诗的萌芽状态。而在乐府民歌中，则已出现了由第三者叙述的故事作品，出现了人物对话和有一定性格的人物形象，如《陌上桑》、《东门行》和《孔雀东南飞》等，因此，汉乐府民歌标志着我国叙事诗的正式出现。

在汉乐府民歌与其他民间歌谣体作品影响下，五言诗作为一种新兴诗体也正式进入文坛，在文学史上，民间文学常常是新的文学，以及文学中新体制的源泉。它们就象深山的清泉一样，静静地、无穷无尽地流着，赋予各个时代的文学以新的生命力。新颖、完整的五言诗，就首先是在汉代民间出现的。据现存的两汉乐府民歌来看，杂言多西汉作品，五言多东汉作品。可知五言诗的形成，在民间歌谣中也是有一个逐渐演进的过程的。五言诗在句式容量和节奏方面，表现了比四言体较大的优越性，于是引起了文人的注意，他们开始学习、模仿，这样五言诗就被正式引入文坛，逐渐发展、普遍流行起来。

汉代也是我国各类杂体散文充分得到发展的时代。先秦散文主要是历史散文和诸子散文。它们或为历史专著，或为学者的思想、学术论著。虽然其中也包含了和孕育着各种文章体类，但往往并非独立性文章。而至汉代，特别是到了东汉时期，一些文人则开始往往以善写某类文体著称，而由于社会生活的发展，各类文体也已逐渐齐备。如据载，蔡邕以写碑文著称，孔融、曹子建、王粲、阮瑀等，或善书、记，或善表文，或善哀诔，这样，就使散文各体都得到充分发展，并在文学史上占有地位。

逮至魏晋南北朝时期，诗文各体又有长足的发展和创新。首先是骈文的出现。骈文，又称骈俪文，它是在我国诗歌、辞赋，以及民间谣谚所惯用的一种修辞手法——排比、对偶的基础上，

经过文人的加工创造而形成的一种新文体。它的主要特点是句式整炼，词语对仗，讲求文采。这是一种在汉语言、文字的基础上，形成的一种特有的文体。它产生于魏晋，鼎盛于南北朝，而且几经起落，直至清末还余绪犹存。

魏晋南北朝时期，也是我国诗歌发展的一个重要阶段。在诗体上，除了五古这时已达到成熟的境地外，七言古体经过曹丕的习作至刘宋时代的鲍照也已得到确立。特别是我国的近体格律诗，也正是在这一时期孕育、萌芽的。齐梁时期讲求对偶的骈俪文繁兴，又加以语言音韵学的进步，以至于产生了把汉字的“四声”（平上去入）和骈偶修辞运用于诗歌方面的尝试，于是初步产生了讲求声律的格律诗。从古体诗到近体律诗的出现，是我国古代诗体的一大变化，而这一变化，正以齐梁时代的所谓“永明体”诗的产生为重要转机。

唐代是我国古代文学全面发展的时代。我国古典诗文的各种体类，这时均已趋于成熟并得到了充分发展。首先诗歌呈现出了各体竞盛的百花齐放的局面。初唐的沈（佺期）、宋（之问），最后完成了近体律诗的创制，使其各种格律因素均定型下来。律诗（包括五律、七律、排律、绝句），经过各名家之手，在诗坛上发放异彩；而传统的古体诗（包括五古、七古、乐府、乐府歌行），也在原有基础上，得到更进一步的充实、发展。同时，各种风格流派，也争奇斗艳，使整个诗坛形成了前所未有的繁荣局面。

以韩、柳为代表的唐代古文家，也开拓了我国古代散文的新局面。韩愈、柳宗元，以及后继的宋代欧阳修等人倡导的所谓“古文运动”，一方面是散文语言的革新，同时也大大丰富和发展了古代散文的各种文体，如传统的碑铭文、论说文、传状文、哀祭文、杂记文等，在当时著名的古文家手中，都不断有所创新。如韩愈在传统的论说文中，又开创了“原”、“解”各体；在序跋文中，又开拓了赠序文体；柳宗元在杂记文中，开创了山

水游记；苏轼、欧阳修等，在汉赋、骈赋的基础上，又发展出兼具古文风格的文赋等等，不仅如此，更重要地是他们普遍运用文学的构思，语言的修辞，以及谋篇的技巧、音节的顿挫等各种手法，极大地增强了中国古代散文的艺术性，以至使某些传统的应用文、公牍文，也成为文学佳品。唐、宋散文，上继承周、秦、汉，下流被元、明、清，是我国古代散文文体臻于完备而极为发达的时期。

在诗歌方面，宋词、元曲（散曲），是冲破传统诗体而出现的两种新体制。词，最初称曲子词，又称长短句，它和散曲同为配乐文学。中国诗歌本有合乐的传统，如最早的《诗经》、汉乐府诗和南北朝乐府诗，以及唐绝句，都曾经合乐可歌。词和曲原都是随着民间歌曲的发展和外族“新声”的输入，而产生的新兴的歌词俚曲，尔后被引入文坛而成为新兴的音乐文学。词萌发于中、晚唐和五代而擅胜于宋；曲萌发于金，而鼎盛于元。从篇有定句，句有定字，并讲求平仄声律方面说，词与曲实际都属于格律诗的范畴，但它们又与近体律诗不同，各有独立的体制特点以及风格特点。例如从篇章句式上看，词以长短句间出为特点，表现为整中寓散，又加以韵位疏密相间，因而往往更便于表达起伏曲折和回肠跌宕的感情，这比起整齐划一的律诗来，不能说不是它的长处。也正因为如此，自从词这一形式产生以后，在文学史上便与诗并行发展，一直是古代诗歌创作中人们所喜见、习用的一种文体。曲也是按曲调写出的长短句。但曲与词不同，它在用韵和字数等方面有一定灵活性（如平、仄韵可互押，可加衬字等）。另外，表现在文体风格上，曲与一般诗、词也是不同的。诗无论抒情叙事都贵含蓄，并以典雅凝重为上，在艺术手法上注重意在言外的效果；词一般则尚委婉，重情致，所谓“诗庄词媚”，但也贵蕴藉；而曲却有较大不同，曲主要贵自然晓畅，在用词造语上完全不避俚俗，以口气逼真，能庄能谐、清新活泼的风格取胜。正是因为这样，中国金、元以后发展起来的戏曲，就

可以方便地以“曲”为“代言”，来表演故事和模拟口吻，塑造人物了。

综观我国古代文体的发生、发展的历史，可以知道我国古代文学的各种种类和体裁，都是古代作者根据反映社会现实的需要，在我国民族思想、习惯，在我国民族语言特点的基础上，逐渐创造、发展和完善起来的。每种文体都有着一个发生、发展，以及互相渗透、流变和演化的过程。每一种新文体的产生和形成，往往既是社会生活发展的需要，也是社会语言发展变化、作家创作经验的日渐积累的结果。文体虽然属于文学形式方面的一个因素，但它反过来也影响着文学思想内容的表达，对于作品的思想内容、题材、风格有制约性。因此，古代作家在从事文学创作时，都十分注意对不同文体特点的掌握，同时也十分勇于对新文体的创造。由此看来，我们学习和研究古代文体史，认识历史上各类文体的特点，掌握各类文体发生、发展和演化、流变的规律，既对于我们今天推陈出新地发展具有民族形式的新文学有启发和指导意义，同时，对于我们具体总结历代有成就作家的创作经验，也是十分必要的。

第二节 中国古代文体的分类和文体论

当文学发展到一定的阶段，出现了大量的作品，积累了一定的创作经验以后，于是就产生了专门研究文学现象，企图概括地说明文学创作中各种问题的论著，即文学批评。但文学作品本身是有体类差异的，如我国古代最早产生和得到较充分发展的是诗歌，而后则产生了散文，散文在发展中，由于使用的范围、效用、样式的不同，又有各种体类。因而又促使人们对文学作品进行分体分类的观察和研究，于是产生了文学批评中的一个分支

——文体论。文体论，是对各类文体的特点、文体的划分，及其发生、发展和流变做专门的观察和研究，古代又称之为“文章流别论”。

我国古代，关于研究文体的专著出现较晚，大约在魏晋时期，才在某些文论著作中开始正式论述到文体的同异、特点问题。但对于文体类别的认识，却还可以追溯得早一些。例如我国最早的诗歌总集《诗经》和最早的散文集《尚书》，它们都产生于先秦时代。这种把不同文体——诗和散文分别汇总编集，实际上也就反映了当时人对于文体类别的认识。而对《诗经》中的诗篇，又有风、雅、颂的划分，关于这一划分的标准，及其名称的含意，汉以来有不同的解释，如有的认为这样的划分是由于三类诗在教化上的作用不同，有的认为是乐调上的不同等等，但不管怎样，它说明当时已经在按照某种标准，试图对诗歌进行分类了。至于《尚书》中的文章，虽同属散文，却有典、谟、训、诰、誓、命等名称之不同，这说明当时对于官方文辞，也已根据用途和体制不同，而分别命名分类了。稍后的《周礼》，又有所谓“作六辞”的记载：“作六辞以通上下亲疏远近：一曰祠（按当作“辞”），二曰命，三曰诰，四曰会，五曰祷，六曰诔。”（《大祝》）列出了六种不同的文体。而我们从现存的《礼记》一书中，则发现已有某些论述文体性质、用途、源流的文字。如《礼记·檀弓上》记述鲁庄公与宋国人作战，御者县贲父死，庄公“遂诔之，士之有诔自此始也。”书中还对诔文的使用范围加以解说：“贱不诔贵，幼不诔长，礼也。唯天子称天以诔之。诸侯相诔，非礼也。”（《曾子问》）又如书中对于古代铭文的名称、用途、性质和写作特点，作了较详细的解说：“夫鼎有铭。铭者，自名也，自名以称扬其先祖之美而明著之后世者也。为先祖者，莫不有美焉，莫不有恶焉，铭之义，称美而不称恶，此孝子孝孙之心也，唯贤者能之。铭者，论譔其先祖之有德善、功烈、勋劳、庆赏、声名列于天下，而酌之祭器，自成其名焉，以祀其先祖者

也。”（《祭统》）《礼记》本是一部追述周代伦理、制度的书，其中偶尔涉及到解说文体的言论，虽然还不能说就是文体论，但已是文体论的滥觞。

东汉班固，在刘歆《七略》的基础上撰《汉书·艺文志》，除著录专书分为“六艺”、“诸子”、“兵书”、“术数”、“方技”五略外，又将单篇诗、赋著录为“诗赋略”，又把赋分为“屈原赋”、“孙卿赋”、“陆贾赋”和“杂赋”四类。前三类，每类下各系若干赋家、作品；“杂赋”类，则按体制和题材划分为“客主赋”、“行德及颂德赋”等十二种，这也是试图对文学作品进行分类的尝试。我们从前三类的划分和著录的次第看，它们似乎体现了一定的文体风格的流变关系，但于《艺文志》中，作者并未加以解说和说明，因此，只能看做是当时在汇录文学作品时，试图加以分类的努力，还说不上什么文体论。但不容抹煞的是，《汉书》对后来文体的发展和文体论的产生曾间接地起过重要作用。《汉书》与《史记》不同，那就是它在一些人物传记中喜欢全文收录各家的文章、作品，包括散篇的奏、议、书、论和其他各体文章等。清代赵翼于《廿二史劄记》中曾指出过：“盖迁（按指司马迁）喜叙事，至于经术之文，幹济之策，多不收入。固（班固）则于文字之有关于学问，有系于政务者，必一一载之。”（卷二）因此，《汉书》几乎成了西汉一代二百余年间的文章总汇，为后世文备众体的总集的出现，为文体分流的发展准备了一定条件。

我国的文体论，殆发轫于魏晋，而盛于齐梁以后。魏晋南北朝时期，是我国文学开始进入“自觉的时代”，当时出现了许多所谓文章家。许多能诗善文之士，都有文集传世，而且文集中备具众体，佳作屡见。于是更有选录诸家作品的总集出现。《隋书经籍志》云：“总集之起，由于建安之后，辞赋转繁，众家之集日以滋广。”选录各家、各体作品的总集出现，便提出了文体的归类问题。更由于这时文学逐步脱离学术而独立出来，专门论文

的文学批评著作也相应发展起来，在深入探讨文学创作中的各类问题的同时，也开始正式出现了对文体的分类研究。

曹丕的《典论·论文》，是我国文学批评史上最早出现的一篇重要文论，它提出了文学的价值问题，作家的个性和作品的风格问题等，同时也正式提出了文体问题，其中有云：

夫文本同而末异，盖奏议宜雅，书论宜理，铭诔尚实，诗赋欲丽。此四科不同，故能之者偏也；唯通才能备其体。

曹丕在这里论到了文学的共性和不同体裁作品的特殊要求。所谓“本同”，是指凡属一切文学创作的共同要求、共同特征。照曹丕的“文以气为主”的主张，他认为文学创作乃是作家气质、才性的表现，因而它与一般学术性的著述不同，它要求有个性、有才情。但除了这种“本同”以外，还有所谓“末异”。“末异”，是说文学作品有文体的差异，一般说来，一个作家只是对某类文体较为擅长，很少有无所不能的人。其原因是因为各体文章要求不同，各有体制、风格的特点。曹丕把当时较为流行的文体分为八类，归纳为四科，用“雅”、“理”、“实”、“丽”，概括地说明了它们各自具有的主要特征。曹丕的这样分类论说文体，开了以体论文，探讨写作特点的风气。

继曹丕《典论·论文》之后，晋初的陆机写作了论文的专著《文赋》。《文赋》是我国文学批评史上第一部系统而完整的讨论文学问题的著作。它虽用赋的形式写成，却比较广泛、深入地探讨了文学创作上的一系列重要问题，诸如文学作品的构思过程，立意和遣词的关系，文学的继承和创新等等，而其中他也具体论述到文体问题：

体有万殊，物无一量，纷纭挥霍，形难为状，辞程才以效伎，意司契而为匠，在有无而僶俛，当浅深而不让。虽离方而遯员，期穷形

而尽相。故夫夸目者尚奢，惬心者贵当，言穷者无隘，论达者唯旷。诗缘情而绮靡。赋体物而浏亮。碑披文以相质。诔缠绵而凄怆。铭博约而温润。箴顿挫而清壮。颂优游以彬蔚。论精微而朗畅。奏平彻以闲雅。说炜晔而谲诳。虽区分之在兹，亦禁邪而制放。要辞达而理举，故无取乎冗长。

所谓“体有万殊，物无一量”，是说文学的体式、体裁，是多种多样的，而客观世界的物象，也是无穷无尽的。接着他从“物无一量”角度说起，认为文学创作就是要对纷纭万千不断变化的物象进行追踪、捕捉、描摹，并力求得到多样性的而又准确的反映。后面，他接着又对“体有万殊”的情况进行解说。他对于文体的论说，比起曹丕来又有所扩大，把所谓八类四科，扩大为十类，并分别述说它们的主要特征和创作要求，表现得更为细致，因而也显得更为恰切。如曹丕用“诗赋欲丽”来概括诗、赋两体的特点，而陆机则用“诗缘情而绮靡，赋体物而浏亮”加以分别解说。这样诗歌体裁的抒情特点，辞赋体裁的铺叙特点，就都准确地被说明了，比起含混地用“欲丽”来说明两者，要确当得多。又如曹丕用“尚实”来概括铭、诔，显然过于笼统，而陆机则分别言之，说“诔缠绵而凄怆，铭博约而温润”，则铭、诔两体的特点，各得到了较准确的说明。其他几类也均如此。因此，陆机的文体论，比起曹丕来，显示了重要的进步。

如果说曹丕的《典论·论文》和陆机的《文赋》还只是在广泛地讨论文学问题，而其中也涉及到文体论的话，那么，我国古代第一部文体论专书，当推稍后于陆机的挚虞的著作——《文章流别志论》。据《隋书经籍志》记载，挚虞撰有《文章流别集》四十一卷，《文章流别志论》二卷。前者系选辑各体作品的一部文章总集，按体编排，可以见出各类文体的区别、源流；后者则是专门研究文体的著作，论述了文章各体的性质、起源和发展变化。这两部书，均已亡佚。《志论》的片断佚文，仅见于《艺文类聚》、《太平御览》的引录。从辑佚的条目看来，它至少论列了

颂、赋、诗、七、箴、铭、诔、哀辞、解嘲、碑、图谶十一类文体。《隋志》说他“各为条贯而论之，谓之流别。”现举其几则如下：

颂，诗之美者也。古者圣帝明王，功成治定而颂声兴。于是史录其篇，工歌其章，以奏于宗庙，告于鬼神。故颂之所美者，圣王之德也，则以为律吕。或以颂形，或以颂声，其细已甚，非古颂之意。昔班固为《安丰戴侯颂》，史岑为《出师颂》、《和熹邓后颂》，与《鲁颂》体意相类，而文辞之异，古今之变也。扬雄《赵充国颂》，颂而似雅，傅毅《显宗颂》，文与《周颂》相似，而杂以风雅之意。若马融《广成》、《上林》之属，纯为今赋之体，而谓之颂，失之远矣。(《艺文类聚》五十六，《御览》五百八十八)

哀辞者，诔之流也。崔瑗、苏顺、马融等为之，率以施于童殇夭折、不以寿终者。建安中，文帝与临淄侯各失稚子、命徐幹、刘桢等为之哀辞。哀辞之体，以哀痛为主，缘以叹息之辞。(《御览》五百九十六)

由上述所举可见，挚虞对文体，已不是一般性地说明，而是在占有大量历史资料的基础上，对文体的同异、性质、历史演变、发展趋势，作了精细的研究，从而对每种文体的来源、体制特点、流变都论述得清清楚楚，并且还佐以名篇为例，表现了较强的科学性。挚虞的《文章流别志论》，可以说是我国文体论的开山之作。

与挚虞《文章流别志论》差不多同时的还有李充的《翰林论》。《隋书经籍志》载李充有《翰林论》三卷。但其书于唐初即已亡佚。从现存《翰林论》的残文来看，它也是一部论述文体的书。他所论到的文体有书、议、赞、表、驳、论、奏、檄等八类（仅就辑佚所见）。他对每种文体的论述，要比挚虞《文章流别志论》简略，但对各种文体的产生、所宜遵循的风格特点，谈得颇有识见，而且每论一种文体，都举作品以示例，如：

容象图而赞立，宜使词简而义正。孔融之赞杨公，亦其美也。

研求名理，而论难生矣。论贵于允理，不求支离，若嵇康之论，成文矣。

在朝辨政，而奏议出，宜以远大为本。陆机议晋断，亦名其美矣。

表宜以远大为本，不以华藻为先。若曹子建之表，可谓成文矣。诸葛亮之表刘主，裴公之辞侍中，羊公之让开府，可谓德音矣。

这说明随着各体文章创作经验的积累，文学自觉时代的到来，对文章进行分类的研究，已提到日程上来，因而正式产生了文体论这门学科。

我国第一部按文体聚类区分的著名文学总集，是梁代萧统的《昭明文选》。我国最早的诗歌总集，当然应推《诗经》，其次是刘向编撰的《楚辞集》。但它们只是把一类文学汇集成书而已。至于古老的《尚书》，虽也可视为最早的散文集，而且容纳了誓、命、训、诰等各体文字，但它只是网罗汇集而已，并没有从散文中的各体着眼，做什么划分。而《文选》一书，则是把各体诗文和赋等总汇一起，按体区分，从类编排的一部规模宏大的总集，并且公开宣示了他的收录的标准，依类收文，因此，它在我国文学批评史和文体史上具有重大意义和影响。

《文选》的出现不是偶然的。它是秦汉以后所谓文章之学逐渐与学术性著作（经、史、子）逐渐脱离的产物。先秦时代，文、史、哲不分，而且当时学者都成一家之言，所谓历史散文，固都是整部著作，即使是诸子论学著作，也是把某人以至某一学派的论著，编在一起成为专集，很少有单篇文章出现。这种情况到了秦汉时期，特别是到了东汉以后，开始有了变化。许多文士则以所谓"文章显"，因此单篇文章渐多，而好多人也以此名世。例如从范晔《后汉书·文苑传》所著录，就可以看出这种情况：杜笃"所著赋、诔、弔、书、赞、七言、女诫及杂文凡十八篇。"傅毅"著诗、赋、铭、诔、颂、祝文、七激、连珠，凡二十八篇。"黄香"赋、笺、奏、书、令，凡五篇。"苏顺"所著赋、论、诔、哀辞、杂文，凡十六篇。"刘珍"著诔、颂、连珠，凡七篇。"葛龚"著文、

赋、诔、碑、书、记十二篇。”崔琦“所著赋、颂、铭、诔、箴、弔论、九咨、七言，凡十五篇。”边韶“著诗、颂、碑、铭、书、策凡十五篇。”赵壹“著赋、颂、箴、诔、书、论及杂文十六篇”等等。从上边所举来看，他们所著都是单篇文章，而且广泛涉及各体。粗加归纳，所著录到的文体已不下二十余种，即诗、赋、颂、诔、弔、铭、赞、书、论、祝文、哀辞、连珠、碑、记、箴、策、牋、奏、令、七激、七言、九咨，以及未能归体的杂文等。至魏晋时期，文人多已有诗文专集，据《晋书》与《隋书经籍志》所载，西晋、东晋两代，文人的专集已不下一、二百种。这种作家辈出、作品云构的局面，促使了产生汇辑诗文总集的需要；而文体种类的繁多，又必然促使在编辑总集时，要对现存的文体进行整理、辨析和归纳。萧统的《文选》正是适应了这一需要而出现的。今本《文选》计六十卷，收录了周代至六朝梁以前七八百年间一百三十多个知名作者和少数佚名作者的诗文作品七百余篇。全书按文体把所收作品分为三十九类，且第一类“赋”又分子目十五，第二类“诗”又分子目二十二。这种大规模地将文学作品辨体区分，是空前的，在当时是一件具有创造性的工作。《文选》从性质上说，还属一部总集，并不是论文体的专著，但它对后世的文体论，特别是文体分类学，影响却十分重大、深远。故将其文体分类的细目，胪列如下：

第一　赋类

1．京都赋　2．郊祭赋　3．耕籍赋　4．畋猎赋　5．纪行赋　6．游览赋　7．宫殿赋　8．江海赋　9．物色赋　10．鸟兽赋　11．志赋　12．哀伤赋　13．论文赋　14．音乐赋　15．情赋

第二　诗类

1．补亡诗　2．述德诗　3．劝励诗　4．献诗　5．公宴诗　6．祖饯诗　7．咏史诗　8．百一诗　9．游仙诗　10．招隐诗　11．游览诗　12．咏怀诗　13．哀伤诗　14．赠答诗　15．行旅诗　16．军戎诗　17．郊庙诗　18．乐府　19．挽歌　20．杂歌　21．杂诗

22．杂拟

以下各类则不再有子目：

第三　骚类	第四　七类
第五　诏类	第六　册类
第七　令类	第八　教类
第九　策类	第十　表类
第十一　上书类	第十二　启类
第十三　弹事类	第十四　笺类
第十五　奏记类	第十六　书类
第十七　移书类	第十八　檄类
第十九　难类	第二十　对问类
第二十一　设论类	第二十二　辞类
第二十三　序类	第二十四　颂类
第二十五　赞类	第二十六　符命类
第二十七　史论类	第二十八　史述赞类
第二十九　论类	第三十　连珠类
第三十一　箴类	第三十二　铭类
第三十三　诔类	第三十四　哀文类
第三十五　碑文类	第三十六　墓志类
第三十七　行状类	第三十八　弔文类
第三十九　祭文类	

《文选》在文学批评史上的主要贡献，是它企图通过选文来进一步区分文学和非文学的界线。从《文选》的选目来看，它摒弃了先秦的经、史、子著作，而专收后世所谓属于集部的单篇诗、赋、散文。萧统在《文选序》中称后代文人的这些制作为"篇章"、"篇翰"或"篇什"，在他看来，这些文字在性质上之所以不同于经籍子史，即在于它们"以能文为本"，而所谓"能文"的特征，则是"事出于沈思，义归乎藻翰"，也就是说，它们是通过作者的深刻

艺术构思和华美的辞藻表现出来的。正是因为有了这一认识作为标准，所以萧统能够在大量的古代作品中加以选辑，编出一部规模宏大的文学总集。《文选》的出现，对于促进后世文学独立的发展，起了积极作用。同时，《文选》在文体分类上也作出了重大贡献。首先，他对当时流传着的众多文章，作了体类上的区分，使之均有类可系。在萧统《文选》以前，如我们在前面已论到的，曹丕、陆机、挚虞、李充等人，已初步涉及到文体和文体分类问题，但他们或出于偶尔例举，或虽然着意要对文体做分类研究，而所收资料不全。《文选》则第一次就古今文体做普遍的考察，细加辨析，聚类区分，而完成了全面的文体分类，做了许多创造性的工作。如在他以前，辞赋是不分的，汉人把楚辞体诗歌归于赋类，魏晋沿袭，亦未加区辨。《文选》则于诗、赋之外，另立"骚"体一类，从而纠正了前人混淆两种文体的错误。又如《文选》除把诗、赋与诸体散文加以划分外，还特别对诗、赋类做了更进一步的划分，而这一划分和采用的许多名称都为后代所沿袭，如京都赋、郊祀赋、畋猎赋、纪行赋、咏史诗、游仙诗、咏怀诗、赠答诗等。特别是，它在诗歌中还立了"乐府"一门，这说明它对文体认识的精细和富有识见。总之，《文选》一书，在文体分类上做了许多开创性的工作和贡献。但《文选》的分类也存在过分拘于作品名称的毛病，这样就产生了偏于繁琐的缺点，如"赋"与"七"，"难"与"设论"，"补亡"与"拟古"等，如果更深入地从性质上着眼，本没有必要另立体类，因此，后代曾指责它"分类碎杂"。这一缺点，也影响到后世。

《文选》不是一部专门的文体论著作，但它在序文中对文体的源流、发展也作了某些论述。如他对赋体文学的源流作了这样的解说："《诗序》云：'诗有六义焉，一曰风，二曰赋，三曰比，四曰兴，五曰雅，六曰颂。'至于今之作者，异乎古昔，古诗之体，今则全取赋名。荀、宋表之于前，贾、马继之于末。自兹以降，源流实繁。"这是说赋体是由《诗经》"六义"中的"赋"发展而

来，并以此命名的。赋体最早的创作者是荀卿和宋玉，继续发扬光大的是汉代的贾谊和司马相如。从此以后，则发展、变化出各种题材，以及纪事、咏物等各种体类。显然，这是他对文体所作的始末源流的探讨。接着他又论到楚辞体，即骚体文学，认为辞赋并非一类，楚人屈原是骚体文学的创制者，后世的所谓“骚人之文，自兹而作。”他论到诗歌的源流，认为《诗经》是最早的作品，但“自炎汉中叶，厥途渐异，退傅（指韦孟）有‘在邹’（指其四言《讽谏诗》）之作，降将（指李陵）著‘河梁’（指其五言《携手上河梁》一诗）之篇，四言、五言区以别矣。又少则三字，多则九言，各体互兴，分镳并驱。”这是说诗歌先有四言，而后演变到五言，以至出现了汉代的杂言。在论到散文各体时，他说：“箴兴于补阙，戒出于弼匡，论则析理精微，铭则序事清润，美终则诔发；图象则赞兴。”认为不同的文体产生于不同的需要，因而有不同的性质、特点和功用。并且对当时“众制锋起，源流间出”的繁荣局面，从文学进化的观点出发，给予充分肯定。诸如上述的这样一些观点，对后出的文体论研究，都起到积极作用。

刘勰的《文心雕龙》是我国第一部规模宏大、论旨精深和体例周详的文学理论专著。《文心雕龙》的作者刘勰，在这部书中对于诸如文学原理、文学批评的标准、创作论、作家和作品论、文体论等各方面，都做了深入的探讨，并且提出了许多精到的见解。在我国文学批评史上，这是一部承前启后，影响极为巨大、深远的巨著。如就专从文体分类、文体论方面讲，它不仅比以前的所有文体论著作更为精密，而且形成了一个周详的体例，为后世的文体论研究铺平了道路。

《文心雕龙》凡十卷，全书分上、下编，各二十五篇。上编卷一，五篇，是全书的总纲，即作者所谓的“文之枢纽”。从卷二“明诗”篇至卷五“书记”篇止，共二十篇，均为文体论。在这二十篇中，仅作为篇名标示的就有文体三十三类，即诗、乐府、赋、颂、赞、祝、盟、铭、箴、诔、碑、哀、吊、杂文、谐、隐、史

传、诸子、论、说、诏、策、檄、移、封禅、章、表、奏、启、议、对、书、记。另外，由于刘勰特殊的考虑，他把楚辞体，即骚体文学，提到总论部分论述，作《辨骚》篇，实际也是文体论之一。而以上这三十四类还是比较大的类别，在论述中还提出许多细类，如在《论说》篇中还举出传、注、评、序、引等；在《杂文》篇中还包括"对问"、"七"、"连珠"等；在《书记》篇中还包括了谱、籍、簿、录、方、术、占、式、律、令、法、制、符、契、券、疏、关、刺、解、牒、状、列、辞、谚等各种体式。因此，《文心雕龙》一书所网罗的文体，实际上远远胜过《文选》。而在重点谈到不同文体的主要风格特征时，《文心雕龙》也远比曹丕的《典论·论文》和陆机的《文赋》为多。如前所述，曹丕在该文中只谈到四科八种，陆机谈及十种，《文心雕龙·定势篇》则论及二十余种："章表奏议，则准的乎典雅；赋颂歌诗，则羽仪乎清丽；符檄书移，则楷式于明断；史论序注，则师范于核要；箴铭碑诔，则体制于宏深；连珠七辞，则从事于巧艳。此循体而成势，随变而立功者也。"而更重要的是《文心雕龙》在文体分类上还自有它的特点和长处。首先，它把所有文体先按"文"和"笔"划分为两大类。"文"，即指韵文；"笔"，指非韵文，所谓"今之常言有文有笔，以为无韵者笔也，有韵者文也。"(《文心雕龙·总术》篇)《文心雕龙》关于文体的排列，就是按此划分的。刘师培《中古文学史》云："即《雕龙》篇次言之，由第六迄第十五，以明诗(按实际上应从"辨骚"算起)、乐府、诠赋、颂赞、祝盟、铭箴、诔碑、哀吊、杂文、谐隐诸篇相次，是皆有韵之文也；由第十六迄于二十五，以史传、诸子、论说、诏策、檄移、封禅、章表、奏启、议对、书记诸篇相次，是皆无韵之笔也。此非《雕龙》隐区文笔二体之验乎？"刘氏的这一分析揭示，是符合刘勰以文、笔来区分文体的原则的。在中国文学理论上有文、笔之说，开始于晋代，至齐、梁则颇盛行。它表现了中古时代文学理论家们对文学作品的特点、文学范围的探讨。在诸体文章中，诗、赋属于文学作品，

这从性质上和形式上都易辨认，但诗、赋以外，哪些该算作文学创作之列，这就比较复杂。魏、晋以后，骈体文逐渐兴起，骈体文的特点是讲究辞藻华美，兼及语言声韵，这就启发了理论家们，他们专把有文饰的韵文称“文”，其他则泛称为“笔”。但是这样的划分，实际上则造成把大量的文章排斥于文学范围以外的情况，《文选》选文不及经、史、子，就是这一认识的反映。从中国文学发展的实际状况看，这种认识并不完全合适。因为在经、史、子中，在一般应用文中，都有一部分具有文学性，或说带有某些文学因素的作品。刘勰为了纠正对文学范围狭隘的看法，为了说明文体的源流，他一方面按照当时流行的文笔说，“论文叙笔，则囿别区分”（《文心雕龙·序志》），一方面又扩大笔的范围，把诸子、史传也包括进来，并且主张文必宗经，“圣文之雅丽，固衔华而佩实者也。”（《文心雕龙·征圣》）即也不排斥经书于文学范围之外。当然，我们今天看来，刘勰的看法显得对文学作品的范围不够明确，但他在不完全废弃文、笔说的基础上，扩大文学的范围，则具有较多的合理因素。特别是结合我国文学早期发展的状况看（文、史、哲不分），结合我国散文文学的民族特点看（始终与学术文和应用文未彻底分开），应该说他的认识比起当时重文轻笔的骈文派来，要更符合实际一些。后世在文体分类上曾发生了所谓骈文派分类和古文（散文）派分类的不同，而刘勰的《文心雕龙》却是属于骈、散兼顾的性质，是比较照顾到全面性的。

关于《文心雕龙》的分类情况，已如上述；而《文心雕龙》在文体论方面的最大贡献，还在它为文体论开创了一个周详的体例，这就是它在每论述一种文体时，都遵循着“原始以表末，释名以章义，选文以定篇，敷理以举统”，他称这样四个步骤为他书中二十篇文体论的“纲领”（见《文心雕龙·序志》篇）。

什么是“原始以表末”呢？那就是每论到一种文体时，都要对它的起源、演变进行说明。什么是“释名以章义”呢？那就是解释文章各体的名称含义，从每一种文体的命名上来表明这种文

体的性质。什么是“选文以定篇呢”?那就是在每一种文体中挑选出有代表性的名家名作，加以论列评述。什么是“敷理以举统”呢？那就是阐明每一种文体的写作方法、道理，说明它的规格要求和标准风格。《文心雕龙》论文体的各篇内容，大体上就是由以上四项构成的。如以书中的《诠赋》篇为例，在这篇文章里，首先诠释了赋体名称的来源和含意，说“赋”是由“诗有六义，其二曰赋”借用来的。然后解释“赋”有“铺”的意思，所以“铺采摛文,体物写志”,是它的性质特点。这就是所谓“释名以章义”。继而论赋体的起源，说赋体的产生是“受命于诗人，拓宇于楚辞”,是受到《诗经》和“楚辞”双重影响的产物，而最早以赋来名篇写出作品的是荀卿与宋玉。这就是所谓“原始”。接着下面又谈其流变，从秦世的“杂赋”,到汉初的“顺流而作”,到武帝以后的“品物毕图”的汉大赋，以至到“草区禽族，庶品杂类”的小赋，历述了它们在题材、形制上的变化。这就是所谓“表末”。紧接下面则举出了自荀、宋以下至魏晋时代的名家名作加以评论，这就是所谓“选文以定篇”。最后，则对于赋体的规格要求和风格特点作了总的说明，认为赋体文学要作到“义必明雅”,“词必巧丽”,所谓“文虽新而有质，色虽糅而有本，此立赋之大体也。”这就是“敷理以举统”。其他各篇，每论到一种文体，大致都是按照这样一个步骤，包含这样一些内容。

在《文心雕龙》以前，曹丕《典论·论文》、陆机《文赋》论文体只解说风格特点不及其他，挚虞《文章流别志论》、李充《翰林论》论文体时，在少数片段中已兼及释名、流变、选文，但过于简略。《文心雕龙》则大大向前发展了一步,选体更为扩大，内容更为丰富，论述更为完整，形成了一个比较严密的体系。另外，《文心雕龙》在论述文体时还有一个可贵的特点，就是他为了细致地辨明文体，清晰地说明各类文体特征，常常把两相接近的文体进行比较，以便使读者更易了解其同异。如《铭箴》篇说:“夫箴诵于官，铭题于器，名目虽异，而警戒实同。”这是说，箴、铭

两体，从它们都意在“警戒”来说，功用是相同的，但一个是献给官府诵读的，一个是镌刻在器物上的，所以有了不同的名目。接着又在“警戒实同”的基础上，进行更细致的比较，“箴全御过，故文资确切；铭兼褒赞，故体贵弘润。”意思说，箴、铭虽同有警戒的功用，但箴只用在指责过失方面，而铭却多了一个褒赞功德的作用，这样在风格特点上也就不完全相同了。又如《颂赞》篇论到颂体的写作要求和风格特点时说：“原夫颂惟典雅，辞必清铄。敷写似赋，而不入华侈之区；敬慎如铭，而异乎规戒之域。”这几句话的意思是说，颂体的风格要求是典雅，遣辞必须清简而有光辉。在写法上尚铺叙有似于赋，但不能象赋那样华丽夸张；在写颂的态度上，要持敬慎重有似于铭，但不象铭那样含有规戒之意。再如《哀弔》篇提出对弔文的写作要求和风格特点时说：“夫弔虽古义，而华辞未造；华过韵缓，则化而为赋。”意思说，弔文是不应该追求华辞丽句的，如果过于华丽而音韵迂缓，就会变为赋体。《文心雕龙》在论述文体的性质与特征时，用相近的文体进行比较，因而能够较清晰地突出某种文体的特色，辨别其异同。章学诚曾称赞《文心雕龙》为“体大而思精”，这一优点在论述文体的部分也体现得十分显著。

当然，《文心雕龙》的文体分类、文体论也自有它的局限性。例如，由于作者的征圣、宗经的观点，他认为“五经”为众体之源，而不把所谓经书包括在文体分类之内，实际上《诗经》即诗歌、《尚书》即历史上的公牍文，《春秋》即编年体历史散文等等，但刘勰却推崇为“文之枢纽”，不与其它文章同等对待，并从他对楚辞的所谓分析出发（刘勰认为屈原思想符合“经”），把本为一种文体的“楚辞”即骚体，也不与众文体并列。再如，《文心雕龙》每论述一种文体的时候，都要“释名以章义”，有些固然名诠而义章，但有时他喜欢先用谐音的词加以申释，如“诗者，持也”，“移者，易也”、“谐者，皆也”之类，不免令人感到牵强。另外，书中在分类时也有囿名失实的地方，如把“七”、“对问”列入杂文，

而从体性上讲，实际应归于赋体，等等。

刘勰的《文心雕龙》和前述的萧统《文选》，虽然在文体分类和文体论述中还都存在缺点，但后起的同类论著无不受其影响。

唐以后，历代编选的文章总集层出不穷。它们或者效法《文选》按体编排，依类收文；或者效法挚虞的《文章流别志论》，除选文外，兼对各类文体加以论说。由于这些总集的编辑者，有的崇尚骈文，有的崇尚古文（散文），有的古、骈兼宗，因此，它们收录文章的范围、标准不尽相同，而且在文体分类上，也各有增损、改易。如宋代姚铉编《唐文粹》一百卷，分古赋、古调、颂、赞、表奏书疏、状、檄、露布、制策、文、论、议、古文、碑、铭、记、箴、诫、铭（此指物铭，与上列“铭”类不同）、书、序、传录记事，计二十二类，而于各类下又分子目三百十六。姚氏在自序中称，此书“类次之，以嗣于《文选》”，可知他的分类是借鉴于《文选》的。但他于《文选》有一定改进，主要是对《文选》分类做了某些归纳、合并。如将《文选》的骚、七、辞、连珠四类归之于赋；上书、启、弹事、奏记四类，归之于表奏书疏；移，归之于檄；符命、诔、哀文、吊文、祭文归为文；牋，归之于书；史论，归之于论；墓志，归之于碑等等，新增立的则有状、露布、文、议、古文、记、诫、物铭八类。总的说来，它把《文选》的三十九类减为二十二类，对《文选》立类繁杂的倾向有所克服，但它的子目又分得太碎，远过于《文选》。

稍后于姚铉《唐文粹》，有真德秀的《文章正宗》正、续集各二十卷。正集选《左传》、《国语》至晚唐作品，续集选北宋文。他在自序上说：正宗云者，以后世文词之多变，欲学者识其源流之正也。自昔集录文章者众矣，若杜预、挚虞诸家，往往湮没弗传。今行于世者，惟梁《昭明文选》、姚铉《文粹》而已。由今观之，二书所录果得源流之正乎？……故今所辑，以明义理，切世用为主。其体本乎古，而指近乎经者，然后取焉。否则，辞虽工亦不录。其目凡四：曰辞命，曰议论，曰叙事，曰诗赋。”

《文章正宗》的选文，反映出当日道学家文论的观点，但他提出了把文章分为辞命、议论、叙事、诗赋四大门，却颇富创见，开了后世分门系类的作法。

姚铉《唐文粹》以后，接踵而起的有南宋吕祖谦的《宋文鉴》，一百五十卷，分为五十九类；元代苏天爵的《元文论》七十卷，分为四十三类；明代程敏政的《明文衡》九十八卷，分三十八类。它们都是断代选录的总集，可以衔接而成一个系统。

明代出现了两部值得注意的文体论著，即吴讷的《文章辨体》和徐师曾的《文体明辨》。这两部书虽然也是总集，但它们对每种入选的文体，都作了名称、性质、源流的序说，实际上是文体论性质。

这两部书所选论的文体十分广泛，不仅包括诗、文、赋，而且把隋唐以后的新文体如律诗、词等也加以选录和论列。《文章辨体》分内外两集，内集五十卷，收古体诗文；外集五卷，收骈体、律诗及词。其《凡例》云：

> 文辞以体制为先。古文类集今行世者，惟梁《昭明文选》六十卷，姚铉《唐文粹》一百卷，东莱《宋文鉴》一百五十卷，西山前后《文章正宗》四十四卷，苏伯修《元文类》七十卷为备。然《文粹》、《文鉴》、《文类》惟载一代之作，《文选》编次无序，如第一卷古赋以《两都》为首，而《离骚》反置于后，甚至扬雄《美新》、曹操《九锡文》亦皆收载，不足为法。独《文章正宗》义例精密，其类目有四：曰辞命，曰议论，曰叙事，曰诗赋。古今文辞，固无出此四类之外者。然每类之中，众体并出，欲识体而卒难寻考。故今所编，始于古歌谣辞，终于祭文，每类自为一类，各以时世为先后，共为五十卷。仍宋先儒成说，足以鄙意，著为序题，录于每类之首，庶几少见制作之意云。

这是说的选文和论说的意图，并编辑内集的情况。关于外集，他说：

> 四六为古文之变，律赋为古赋之变，律诗、杂体为古诗之变，词曲

为古乐府之变。西山《文章正宗》，凡变体文辞，皆不收录；东莱《文鉴》，则并载焉，今遵其意。复辑四六对偶及律诗、歌曲共五卷，名曰《外集》，附于五十卷之后，以备众体，且以著文辞世变云。

由此可知，《文章辨体》一书，在收录和论列文体时，打破了前人的一些成见，既收古体诗文，也不排斥骈体、近体，反映了对文学范围、文学发展状况的全面认识。同时，从它的书名、体例也可以看出，它虽是一部总集，但重点在辨析各种文体，对各种文体的性质、流变进行解说和研究。

《文章辨体》把文体分为五十九类，虽也有繁杂之弊，但在立类上有许多创造性。如对于诗歌，于“古诗”类下，划分为四体，即四言、五言、七言、歌行，对于隋唐以后的近体诗，则分为律诗、排律、绝句等，这比起《文选》、《唐文粹》用诗歌题材来划分，要更能反映诗体的特征。对于文，《文章辨体》总结了唐宋古文家所创制的一些新体制，如原、说、解、判、题跋等，丰富了文体的内容。

稍后的徐师曾的《文体明辨》八十四卷，是在《文章辨体》一书的基础上增广而成，但在各方面都有很大改进。在文体搜罗上，比《文章辨体》更为完备，有一百二十七类之多，对各体的解说，也更为详明。现举其论“碑文”体的一则，以见其体例和成就：

按刘勰云：“碑者，埤也。上古帝皇，始号封禅，树石埤岳，故曰碑。周穆纪迹于弇山之石，秦始刻铭于峄山之巅，此碑之所从始也。”然考《士昏礼》：“入门当碑揖。”注云：“宫室有碑，以识日影、知早晚也。”《祭义》云：“牲入丽于碑。”注云：“古宗庙立碑系牲。”是知宫庙皆有碑以为识影系牲之用，后人因于其上纪功德，则碑之所从来远矣；而依仿刻铭，则自周、秦始耳。

后汉以来，作者渐盛，故有山川之碑，有城池之碑，有宫室之碑，有桥道之碑，有坛井之碑，有神庙之碑，有家庙之碑，有古迹之碑，有

风土之碑，有灾祥之碑，有功德之碑，有墓道之碑，有寺观之碑，有托物之碑，皆因庸器（彝鼎之类）渐阙而后为之，所谓"以石代金，同乎不朽"者也。

故碑实铭器，铭实碑文，其序则传，其文则铭，此碑之体也。又碑之体主于叙事，其后渐以议论杂之，则非矣。故今取诸大家之文，而以三品列之：其主于叙事者曰正体，主于议论者曰变体，叙事而参之以议论者曰变而不失其正。至于托物寓意之文，则又以别体列焉。或有未备，学者亦可以例推矣。其墓碑自为一类，此不复列。

仅此一例已可看出《文章辨体》一书，对文体的研究相当深入。它先考求"碑"的来源，说碑原本是古代宫庙前为识日影、系牲畜而设置的器物，后来才仿效在器物上刻铭文的样子，把颂功德的文字刻在上面，因而产生了"碑文"。东汉以后，由于立碑记事的处所、内容不同，而产生了各类碑文。接着它又将碑文的体制做了说明。并用正、变，说明碑文一般是叙事体，议论或掺杂议论者则应属"变体"，而少数托物寓意，则属于个别情况，应属个"别体"了。而墓碑则性质和体制更不同，自应另为一类了。这样，把一种文体的来龙去脉，式样、特点，论述得相当详明，清楚。

在文体分类上，它搜罗论列的比较详备，以诗歌为例，书中分类为：古歌谣辞、四言古诗、楚辞、赋、乐府、五言古诗、七言古诗、杂言古诗、近体歌行、近体律诗、排律诗、绝句诗、六言诗、和韵诗、联句诗、集句诗、杂句诗、杂言诗、杂体诗、杂韵诗、杂数诗、杂名诗、离合诗、诙谐诗、诗余等，较完备地反映了我国诗歌的各种体类。对于一些罕见的文体，也有所收录，如贴子词、乐语、右语、道场疏、青词等，这是以前文体论著很少注意到的。对于一些常见的文体，也作了较细致的辨析，如对于赋，它依体制特征划分为古赋、俳赋、文赋、律赋等四类。总之《文体明辨》一书，可以说是明以前的文体论的集大成之作。

自六朝至明代，随着文学的发展和文体的不断演变，以至新

文体的层出不穷，一般论述文体的著作，多以广收详列为能事，因此，罗列的文体越来越多。虽然在提供文体资料上，它们有贡献，但从《文选》开始的“分类碎杂”的弊病，却一直存在。正如《四库全书总目提要》批评《文体明辨》的那样，“千条万绪，无复体例可求，所谓治丝而棼者欤”！因而从清代开始，文体论者则注意到文体的归纳问题。其一般作法即将文体首先分门，然后系类，以克服列类繁琐，而取得纲举目张的效果。如清康熙储欣纂集的《唐宋十大家类选》，分文章为六门三十类，其划分和系类情况是：

奏疏第一：书、疏、劄子、状、表、四六表；
论著第二：原、论、议、辨、解、说、题、策；
书状第三：启、状、书；
序记第四：序、引、记；
传志第五：传、碑、志、铭、墓表；
词章第六：箴、铭、哀词、祭文、赋。

但储氏《类选》的录文范围，仅为唐、宋十家的散文，先秦两汉的文章、骈文、诗词均不在其选录之内，当然这本身就会简括一些。但他的分门别类的作法，是一种进步，对后起者有所启发。如后起的李兆洛的《骈体文钞》首先把文体划分为庙堂之制、奏进之篇，指事述意之作，缘情托兴之作三大门，然后系以各体类。曾国藩《经史百家杂钞》，首先分著述、告语、记载三门，然后系以各体。章太炎的《文学总略》也首先把文分为几大门，然后系以各体类，都是企图以纲带目，以克服过于碎杂的毛病。

清代桐城派古文家姚鼐编撰《古文辞类纂》七十五卷，选录战国至清代的古文辞赋，依文体划分为十三类，书首有序目，论述各类文体的特点，是一部颇有影响的文体论著作。该书所分十三类为：

论辨类　　序跋类　　奏议类　　书说类　　赠序类
诏令类　　传状类　　碑志类　　杂记类　　箴铭类
颂赞类　　辞赋类　　哀祭类

《古文辞类纂》有如下的几个特点：第一，它把历史上流传的主要文体作了极简要的概括，如把《类纂》与前举储欣的《唐宋十大家类选》相比较，《类纂》则将原、论、议、辨、解、说，悉归之于“论辨”一类；将书、疏、劄子、状、表，悉归之于“奏议”类，这说明《类纂》能从文体性质上着眼，加以概括。第二，《类纂》对于文体只立类而未立门，但实际上它对文体的划分和排列，是吸取了前人的用分门来系属文体的精神的。如把《类纂》与首倡分门的真德秀《文章正宗》相比较，它的论辨、序跋，则相当于《正宗》的“议论”门；奏议、书说、赠序、诏令，则相当于《正宗》的“辞命”门；传状、碑志、杂记，则相当于《正宗》的“叙事”门；箴铭、颂赞、辞赋、哀祭，则相当于《正宗》的“诗赋”门。第三，《类纂》对文章的归属，也比较合理，如《类纂》对于储氏《十家类选》在文体归属上的缺点，就多所更正。《类选》将“题”归为论著门，《类纂》则移于序跋类，《类选》将“哀词”归为“词章”门，《类纂》则归之于哀祭类。另外，唐、宋以后有所谓“赠序”文，一般都视作与“序跋”为一体，而姚氏《古文辞类纂》则认为“赠序”虽亦名“序”，但性质上已非一般书序可比，因而另立赠序类，这说明《类纂》能从性质上辨析文体，有新的识见。在论述文体源流方面，《类纂》也颇能对每类文体的源流演变做出简要、清晰的解说。例如：

奏议类者，盖唐虞三代圣贤，陈说其君之辞，《尚书》具之矣。周衰，列国臣子为国谋者，谊忠而辞美，皆本谟诰之遗，学者多诵之。……汉以来，有表、奏、疏、议、上书、封事之异名，其实一类。惟“对策”虽亦臣下告君之辞，而其体少别。

碑志类者，其体本于诗，歌功颂德，其用施于金石。周之时，有石鼓刻文，秦刻石于巡狩所经过，汉人作碑文，又加以序。序之体盖秦刻琅琊具之矣。茅顺甫讥韩文公碑序异史迁，此非知言。金石之文，自与史家异体。如文公作文，岂必以效司马氏为工耶？志者，识也。或立石墓上，或埋之圹中，古人皆曰志。为之铭者，所以识之之辞也。然恐人观之不详，故又为序。世或以石立墓上，曰碑，曰表，埋乃曰志。及分志、铭二之，独呼前序曰志者，皆失其义，盖自欧阳公不能辨矣。

由上述所举可知，姚鼐《古文辞类纂》对历代文体的重新整理、归类，是建筑在他对文体的源流演变和文体特征、性质有比较深入的研究基础上的。至于书中认为“论辨”类“原于古之诸子”，说“辞赋”的文学特征在“设辞无事实”等，都比以前对文体的辨析有见地。

总上所述，中国古代的文体分类学和文体论，作为中国古代文学批评理论的一个方面，也是颇为源远流长的。自魏晋以迄于清代，经过许多理论家和学者们的努力探讨、研究，取得了很大成果。但一般说来他们也表现出一些共同的局限性，如对于文学的范围，他们囿于成见，始终不出诗、文范围，而对于戏曲、小说以及其他俗文学则很少涉及；其次，即使对于诗、文的编辑和分类，某些学者也过分囿于骈文家、古文家的门户，因而往往限制了他们全面看问题的眼光；另外，历代对于文体的分类，一般都流于繁琐，① 往往标类不厌其细而不能概括其繁，这固然与中国古代文体的纷繁丰富和多有异名同实的现象有关，但也与当时的研究者们还缺乏严格的科学归纳法有很大关系。现代作家和学者叶圣陶先生在论及古代文体分类时就曾说：“现在最古的总集要推萧统的《文选》，他这部书所分的杂乱而琐碎，当然不足为据。近代完善的总集要数姚鼐的《古文辞类纂》，其中分文字为十三

① 明徐师曾《文体明辨》分文体一百二十七类，清吴曾祺《涵芬楼古今文钞》分文体为二百一十三类，而清张相《古今文综》竟将文体分为六部四百余体，可谓繁琐至极。

类，则觉他或以文字写列的地位来立类，或以作者与读者的关系来立类，或又以文字的特别形式来立类，标准纷杂，脱不出《文选》的范围，也不能使我们满意。”（《作文论》）因此，我们今天对于古代文体进行研究，一方面要继承和参考古代文体论的成果，同时，也有重新整理、分类的任务。近人黄侃先生在论到古代文体时就曾说过：“详夫文体多名，难可拘滞，有沿古以为号，有随宜以立称，有因旧名而质与古异，有创新号而实与古同，此唯推迹其本原，诊求其旨趣，然后不为名实玄纽所惑，而收以简驭繁之功。”（《文心雕龙札记·颂赞第九》）这还只是就对古代文体分类来说的。至于对我国古代各种文体进行源流演变，体制特征，以及发展规律的研究，就更需要我们今天在大量汇总资料的基础上，做进一步的科学研究。本书离着这方面的要求还很远，只不过是有鉴于当前读者的某些需要，试做一些初步的尝试而已。

第一章　原始型二言诗和四言诗

第一节　诗歌的起源和原始型二言体诗

从文学的体裁、形式来说，诗歌产生最早。它是原始人类在从事集体劳动时，依照着劳动动作的节奏，因袭着劳动呼声的疾徐而产生的。关于这一情况，我国古人也做过一定的观察，例如《淮南子·道应训》说："今夫举大木者，前呼'邪许'，后亦应之，此举重劝力之歌也。"在《淮南子》之前的《吕氏春秋》中也有过类似的记载。"邪许"，就是指人们集体劳动时，一倡一和，借以调整动作、减轻疲劳、提高工作效率的呼声。举重时是这样，从事其他劳动时，也会是这样。如划船、拉纤、舂米、打夯等等，情况都是类似的。

鲁迅在《且介亭杂文·门外文谈》中，论到诗歌最初的起源时曾经这样说：

> 人类是在未有文字之前，就有了创作的，可惜没有人记下，也没有法子记下。我们的祖先的原始人，原是连话也不会说的，为了共同劳作，必需发表意见，才渐渐的练出复杂的声音来，假如那时大家抬木头，都觉得吃力了，却想不到发表，其中有一个叫道"杭育杭育"，那么，这就是创作；大家也要佩服，应用的，这就等于出版；倘若用什么记号留存了下来，这就是文学；他当然就是作家，也是文学家，是"杭育杭育派"。

鲁迅在这段话里，非常科学而又通俗地指出，最早的诗歌创作，正是在集体劳动中根据劳动的需要产生的。当然，这只是简单的“杭育杭育”的呼叫，还谈不上就是真正的什么诗歌作品，但它是原始人最初的歌唱，是后来有韵律、有节奏的诗歌赖以产生的基础。也就是说，当这种劳动的呼声一旦被语言所替代或与一定的语词、语言相结合时，于是一种语词精练并具有节奏性、音乐性的语言艺术——诗歌，也就正式产生了。

因为最初的诗歌是在劳动过程中产生的，是劳动呼声的发展，是在劳动中歌唱的，而“歌的拍子总是十分精确地适应于这种劳动所特有的生产动作的节奏”（普列汉诺夫《没有地址的信》第39页）的发展，在劳动中歌唱的，因此，劳动动作的节奏便派生了诗歌的节奏和韵律。我国原始型的诗歌大都是二言形式，这是由两方面的因素决定的。一是在原始社会，生产技术幼稚，从而劳动动作也很简单，劳动时所产生的节奏往往也是极单调而短促的，因而伴随劳动动作产生出来的诗歌，它的句式也必然是极简短的。第二，诗体的形成和所具备的样式，总是与民族语言所发展的具体阶段和特点密切相关的。在远古时期，人们的思维和语言还都十分简单，在当时的汉语中，单音词比较多，即一个词是由一个音节所构成；但一个单词并不能构成句式，也就是说，至少要两个词才能表达出比较明确的或相对完整的意思。这样，由两个词构成一个短促的句式，以与由劳动动作所派生出来的节奏相配合，就是原始型的最早的诗歌形式。

产生在远古时代原始型的诗歌，由于年代久远，加上当时还没有文字，所以后代流传下来的很少，已经很难见到了。我国古书中记载了一些据说是史前尧、舜时代的歌谣，如《击壤歌》、《卿云歌》、《南风歌》等，但都出于后人的伪托或改写，已不可信。只是在某些古籍中偶尔保存下来的一些质朴的歌谣，从它们的思想和形式上看，比较接近原始形态。如汉代人赵晔所著《吴越春秋》载有一首《弹歌》，据说是黄帝时代的歌谣，它采

用二字一句的形式，内容是写用弹（土丸）逐击野兽，是记述远古人狩猎活动的。

断竹，续竹；
飞土，逐宍（古“肉”字）！

这是一首比较原始的猎歌，它反映了渔猎时代人民的劳动生活，描写了他们砍竹、接竹，制造出狩猎工具，然后用弹丸去追捕猎物的整个劳动过程。短歌中流露着原始人对自己学会制造灵巧猎具的自豪感和喜悦，也表现着他们获取更多猎物的无限渴望。诗，很简短，但浑朴、自然，有很强的概括力，是一支原始型的优秀民谣。

另外，在古籍《周易》中，也保存了一些古老的歌谣。《周易》是古代的一部巫书，分为“经”、“传”两部分。“经”中有八卦和卦、爻辞，其产生时代大约在殷末周初。《易经》虽是一部巫书，但在那些作为卜筮用的卦辞、爻辞中，却无意中保存了一些古代歌谣，它们是附在为巫术服务的机能上，被巫师们编录选用而被保存下来的。如《屯·六二》：

屯如，邅如；
乘马，班如；
匪寇，婚媾。

这是写抢婚的诗，一群男子骑在马上迂迴绕道而来，原以为是敌寇，等到闯进门来把姑娘抢走，才知道是为了婚事。它反映了古代社会确实存在过的抢婚制度。这一短章仅十二个字，但写得曲折、形象，而音韵亦很和谐。（“如”，语尾助辞）

又《中孚·六三》：

得敌。

或鼓，
或罢，
或泣，
或歌。

这是写战争的，描写战争结束胜利归来的情景，战胜敌人以后，有的仍擂鼓示勇，有的坐卧休息，有的因失去亲人哭泣，有的在引吭高歌，寥寥十个字，音节顿挫地写出了一个动人的场面。

诗歌起源于劳动，最初是与劳动动作相联系的，因而人们在劳动动作中产生的呼声，就自然而然地决定了诗歌的节奏。但这种有节奏性的语言形式一旦形成，就逐渐固定下来，成为反映生活、抒发情感的一种特有形式，因此，即使不在劳动场合，不作为劳动伴唱的时候，它也同样做为一种诗歌的形式，即诗体而使用着。

总之，适应着短促的劳动节奏，适应着单音词较多的语言情况而在我国最早产生的诗体，是二言体的短章。产生二言体诗歌的时代，主要在原始时代，当时只靠口头流传，没有文字。虽然在那漫长的时代里，原始民谣作品也应该是很多的，但今天所可能见到的却只是一鳞半爪。待到有了文字可供记载以后，由于社会和语言的发展，已经是以四言为主的时代了。

第二节　四言体诗的发生和特点

社会的发展和人类交往的日益增多，语言也在不断发展、变化，如语法结构的复杂多样，词汇的增多，特别是双音节词的大量出现，使得原有的二言体已经不能满足表达内容的需要，于是诗歌在形式上开始有所突破而向前发展。二言体以后占主导地位的是四言体，这就是我国诗歌史上的《诗经》时代。但从现有历史资

料上看，四言体诗的确立也不是一下完成的，它曾经历了一个过渡阶段，也就是说，它曾有一个演化过程。从二言到四言的发展，我们从《周易》所保存的古歌中还可以看到某些痕迹。如《周易》卦、爻辞中，如前所引固然有完全二言体的短歌，但某些歌谣也表现出已逐渐有所突破，如《离·九四》：

突如，
其来如，
焚如，
死如，
弃如。

《归妹·上六》

女承筐，
无实；
士刲羊，
无血。

前一首描写一次战争的情景，敌人突然袭来，结果房舍遭焚，弃尸遍野。后一首是牧歌。写牧场上男男女女在剪羊毛，拾羊毛。男的看起来在刲(割)羊，但不见有血；女的在承筐装着，但没有重量。这可能是男女双方边劳动边互相戏谑地对唱出来的。这首短歌有情有景，生动有趣。从形式上看，前一首主要是二言，但第二句突破为三言。后一首二、三各半，甚至还出现四、五言诗句，如《中孚·九二》：

鸣鹤在阴，
其子和之。
我有好爵，

吾与尔靡之。

这说明二言以后的诗体曾经历了一个尝试性的演进阶段，但有一个共同的发展趋势，就是把诗句加长以扩大容量，从而适应日益丰富的社会生活和语言的发展。但文学体制的变革，必然不能完全脱离旧的基础，而把二言诗的两句重叠起来成为四言，则是最简便的方式。这样，一种被普遍接受的新诗体——四言体诗便诞生了。

四言体诗，集中地保存在我国最早的一部诗歌总集——《诗经》中。它收集西周初年（公元前十一世纪）到春秋中叶（公元前六世纪）约五百年的周代诗歌，共三百零五篇。《诗经》在先秦称为《诗》或《诗三百》，汉代儒家把它奉为经典，称为《诗经》。《诗经》各篇作者，绝大多数已不可考。总的看来，《诗经》中大部分是民歌，少部分是贵族作品。《诗经》中的诗篇大都是入乐的，即都是配有曲调可以歌唱的。按传统它以所属乐调的不同，而分为“风”（十五国风）、“雅”（大雅、小雅）、颂（周颂、鲁颂、商颂）三大类。《诗经》中的诗篇不仅与乐有关，有的与舞也有关，据现在所知的所谓《颂》诗，就是在祀神祭祖时，扮有舞容，载歌载舞。“国风”中的有些民歌可能也与民间舞蹈联系在一起。在古代，诗歌和音乐、舞蹈本是经常结合在一起的；至少与音乐是不可分的，人们在不同的场合（劳动、恋爱、婚礼、行军等）唱歌，歌词就是诗。

《诗经》中的诗篇在体制上有些什么特点呢？

第一，《诗经》中的作品主要是民歌，即原本是在民间传唱的歌曲而后用文字记载下来的，因此，在篇章结构上多是“分章复句”的形式。“章”，是音乐上的名称，一章指乐调上的一个段落。《诗经》中民歌体的诗往往一篇分为若干章，而章与章之间的字句基本相同，其间只更换少许字，进行迴旋反复的歌唱，从而形成一种联章复沓的形式。如《周南·芣苢》：

采采芣苢，
薄言采之。
采采芣苢，
薄言有之。

采采芣苢，
薄言掇之。
采采芣苢，
薄言捋之。

采采芣苢，
薄言袺之。
采采芣苢，
薄言襭之。

这是妇女在田间采集车前子时唱的歌。全诗分三章，各章间句式结构完全相同，字句也基本相同，其间只换了“采”、“有”、“掇”、“捋”、“袺”、“襭”等六个动词，以表示采集时动作的变化。这种诗，如果只供阅读，是很单调的。但是，伴着乐曲旋律作为歌曲唱出时，饶有“一唱三叹”的韵味，艺术感染力是很强的。又如《王风·采葛》：

彼采葛兮，
一日不见，
如三月兮。

彼采萧兮，
一日不见，
如三秋兮。

彼采艾兮，

一日不见，
如三岁兮。

这是一首写相思之情的诗，说与自己相爱的人虽只是一天不见，但却象久别一样难挨。全诗结构和字句基本相同，但诗中的由"三月"、"三秋"而至"三岁"，却在感情上表示日久弥笃，起着逐步加深、前后递进的作用。

《诗经》中这种结构形式是大量的，如《硕鼠》、《伐檀》、《黍离》、《式微》、《无衣》、《蒹葭》等等，都是每章只更换少数词语，而各章结构、句式、语词基本相同。《诗经》中对复沓方法的运用也是灵活多样的。有些诗只是部分章句重复，如《郑风·子衿》：

青青子衿，
悠悠我心。
纵我不往，
子宁不嗣音？

青青子佩，
悠悠我思。
纵我不往，
子宁不来？

挑兮达兮，
在城阙兮。
一日不见，
如三月兮！

这是一首写等待情人来幽会的诗。全诗三章。第一、二章用复沓的方式咏叹自己的相思之情；第三章则使用铺叙手法写他在城楼上徘徊焦虑的样子和心情。这种对复沓手法的灵活变化使用，也

自有它清新的艺术效果。另外，也还有首章不复沓，而于后第二、三章采取复沓方式的，如《陈风·衡门》；还有全诗四章，首章与末章不复沓，而中间第二、三两章复沓的，如《曹风·候人》；另还有较多的诗，是只在每章的首句或起兴的句子上复沓，如《豳风·七月》、《豳风·东山》、《小雅·采薇》等。这种结构特点，实际上是民歌体古诗的特点。由于民歌的曲子一般比较短，这种反复歌唱的复沓的方式，正可以起着充分表情达意的作用。而复沓的形式是在歌唱中产生的，所以也给诗歌带来更多的节奏感和音乐感。总的说来，所谓复沓手法，都是重复中有变化，变化中又有重复，正象音乐乐章不断出现主旋律一样，它能使主题突出，感情充沛，给人留下深刻而鲜明的印象。

第二，《诗经》中的诗歌大都是四言体，四言体比二言体有了很大进步，首先它延长了句式而扩充了容量，使大量双音词、连绵词得以入诗，这对更充分的反映生活、表达思想感情都有很大作用。我们试举《诗经》首篇《周南·关雎》前二章为例：

关关雎鸠，
在河之洲，
窈窕淑女，
君子好逑。

参差荇菜，
左右流之。
窈窕淑女，
寤寐求之。

短短数行诗内，双音词就有“关关”、“雎鸠”、“窈窕”、“君子”、“参差”、“荇菜”、“寤寐”等等，这是二言体诗无法容纳的（仅是词不能成句式）；特别是运用大量的重言词、双声、叠韵词来写物状貌，是《诗经》语言上的一个显著特点，如“喈喈”写

鸡鸣；“潇潇”写风雨；“依依”写杨柳；“霏霏”写下雪；“泛泛”写波光；“喓喓”写虫叫；“纠纠”写武夫；“坎坎”写伐木；“发发”写鱼跃，等等，都传达出事物的状貌和声音，加强了表现力。双声词语如参差、栗烈、踟蹰、奋飞、玄黄等等，叠韵词如绸缪、辗转、泣涕、沃若、漂摇、窈窕、崔嵬等等，不仅有利于唤起形象感，而且使声调谐美，增强音乐性。这些都表现了扩大了容量的四言诗的优越。

其次，四言体比起二言体，韵与韵之间的距离间隔长了，而且也为句法结构、语言修辞开拓了新天地，如它可以设问· “谁谓河广？一苇杭之。”可以反诘：“莫肯念乱，谁无父母？”(《小雅·沔水》)(《卫风·河广》)可以对比：“或燕燕居息，或尽瘁治国，或息偃在床，或不已于行。”(《小雅·北山》)“东人之子，职劳不来；西人之子，粲粲衣服。”(《小雅·大东》)可以呼告：“母也天只，不谅人只！”(《鄘风·柏舟》)“硕鼠硕鼠，无食我黍！”(《魏风·硕鼠》)可以对偶：“觏闵既多，受侮不少。”(《邶风·柏舟》)“昔我往矣，杨柳依依；今我来思，雨雪霏霏”(《小雅·采薇》)可以摹状：“桑之未落，其叶沃若。”(《卫风·氓》)“桃之夭夭，灼灼其华。”(《周南·桃夭》)可以句中嵌入虚字：“毖彼泉水，亦流于淇。”(《邶风·泉水》)“反是不思，亦已焉哉！”(《卫风·氓》)等等，这都是《诗经》四言诗较常用的句法、句式，可见四言句虽简短，但有了灵活性，它可以容纳丰富的词汇，并变换语气，运用多种修辞手法，以增强艺术表现力。由原始型的二言体，发展演进出四言体，确实是诗体的一大发展，其直接成果就是带来了我国诗歌发展史上的第一个高潮，产生了《诗经》中的大批优秀作品。

另外，《诗经》以四言句式为主，但不是唯一的句式。有些诗，在四言的基本句式外，又间以长短不同的句式。如有二言、三言、五言、六言、七言、八言等，这种长短相间、伸缩自如的句式，在《诗经》里属于变格，不是主流。整个说来，《诗经》时

代是四言诗体的时代。

第三，《诗经》中的作品主要是民歌（有一部分贵族文人作品，但也多模仿民歌，用民歌体），它们大都出于天籁，成于自然，那时还没有形成严密的韵律。《诗经》中的诗篇是有韵的，但它们的用韵十分自由多样，几乎包括了所有用韵的方式：如句句用韵；隔句用韵（双句中奇句不押韵，偶句押韵）；第一、二、四句用韵，第三句不用韵；起句即入韵，第三句以下才双句用韵；单句和单句押韵，双句和双句押韵等等。此外，除句尾韵外，还有句中韵；全诗一韵到底以外，还有中途换韵等等。这些多种多样的用韵方式，对后世我国古典诗歌韵律的形成，曾起了很大的借鉴作用。清代学者顾炎武说："古诗用韵之法，大约有三。首句次句连用韵，隔第三句而于第四句用韵者，《关雎》之首章是也；凡汉以下诗及唐人律诗之首句用韵者源于此。一起即隔句用韵者，《卷耳》之首章是也；凡汉以下诗及唐人律诗之首句不用韵者源于此。自首至末句句用韵者，若《考槃》、《清人》、《还》、《著》、《十亩之间》、《月出》、《素冠》诸篇……；凡汉以下诗若魏文帝《燕歌行》之类源于此。自是而变，则转韵矣。转韵之始，亦有连用隔用之别，而错综变化，不可以一体拘。"（《日知录·古诗用韵之法》）现把《诗经》对后世有巨大影响的三种用韵方式，列举如下：

1．句句押韵，如《魏风·硕鼠》：

硕鼠硕鼠，
无食我黍！
三岁贯女（汝），
莫我肯顾。
逝将去女（汝），
适彼乐土。
乐土乐土，

爰得我所！

2． 隔句用韵，如《周南·卷耳》：

采采卷耳，
不盈顷筐。
嗟我怀人，
寘彼周行。

3． 第一、二、四句用韵，第三句不用韵，如《周南·关雎》：

关关雎鸠，
在河之洲。
窈窕淑女，
君子好逑。

以上这三种方式，特别是第二、三种用韵方式，对形成我国民族形式的诗歌格律是起了很大作用的。

第四，如前所述，我国诗歌最初表现为二言体，但由于年代久远，并没有留下更多的作品；而真正作为我国诗歌艺术光辉开端的乃是《诗经》作品的出现。《诗经》中许多优秀的诗篇，在形成我国诗歌民族艺术特色方面，也曾起过巨大作用。例如古人曾把《诗经》的表现手法概括为赋、比、兴，而这一具有创造性的赋、比、兴表现手法，即首先来源于《诗经》，它启发了后代诗歌的创作，并在后代诗人不断创新的基础上，一直成为我国古代诗歌的重要艺术表现手法，从而在形成我国诗歌民族艺术特征方面起了重要作用。

赋，晋代挚虞说："赋者，敷陈之称也。"(《文章流别论》)，梁刘勰说："《诗》有六义，其二曰赋。赋者，舖采摛文，体物写志也。"(《文心雕龙·诠赋篇》)宋朱熹说："敷陈其事而直言之者也。"(《诗集传》）大致说来，赋就是直接写景抒情，舖写诗歌的内容。在《诗经》中，"赋"的手法是最常用的。有的诗全

用赋法，长诗如《七月》、《无羊》，短诗如《静女》、《君子于役》、《芣苡》、《无衣》等。而更多的则是以赋法为主，亦兼用比、兴。这是因为比、兴一般的属于局部性的修辞或表现手法，而赋则是最基本的。值得注意的是“赋”在《诗经》作品中的运用也是多种多样的，有的叙事细致周详，且又移步换形；有的抒情，含意深永而情味悠长；有的描写则能穷形尽相，逼真如绘，均表现了较高的艺术表现力。

当然，最能代表《诗经》民歌特色的还是比、兴手法的创造和运用。

比，是比喻，朱熹说：“比者，以彼物比此物也。”（《诗集传》）钟嵘说：“因物喻志，比也。”（《诗品序》）后者更强调了《诗经》作品中用“比”的倾向性。《诗经》中用比的地方很多，方式亦很多样，刘勰说：“且何谓比？盖写物以附意，扬言以切事也。故金锡以喻明法，珪璋以譬秀民，螟蛉以类教诲，蜩螗以写号呼，浣衣以拟心忧，席卷以方志固：凡斯切象，皆比义（用比喻说明含义）也。至如‘麻衣如雪’，‘两骖如舞’，若斯之类，皆比类（用比喻说明物象）者也。”（《文心雕龙·比兴篇》）除刘勰所举外，《诗经》中好的比喻，是不胜枚举的。在方法上又可分为明喻、暗喻以及借喻、对喻、情喻等等。不论哪种比喻，都能做到贴切、形象而生动。

兴，是借物以起兴，用在全诗或一章诗的开端，宋朱熹说：“兴者，先言他物以引起所咏之词也。”（《诗集传》）实际上，“兴”就指诗人触景生情，或连类而想，先用他物渲染一下气氛，以增加诗歌的艺术效果。从某种意义上讲，“兴”也兼有“比”意，故古人往往把“比兴”连称。但“比”、“兴”之间还是有所不同的，一般说来，比，即比喻，所用之比与被比对象之间的关系，是比较单纯的，明显的，而“兴”则比较含蓄、灵活，其作用也更广，如它可以有寓意、联想、象征、烘托气氛，以至起韵等等作用。近人刘师培曾做了这样的比较分析，他说：

“兴之为体，兴会所至，非即非离，词微旨远，假象于物，而或美或刺皆见于兴中。比之为体，一正一喻，两相比况，词决旨显，体物写志，而或美或刺，皆见于比中。故比、兴二体，皆构造虚词，特兴隐而比显，兴婉而比直耳”（《论文杂记》二十一）这一分析还是比较清楚的。《诗经》用“兴”的手法来加强艺术效果的地方很多，它成为《诗经》作品突出的特色和贡献。关于赋、比、兴的手法，明代谢榛曾做了一番统计，他说：“予考之《三百篇》：赋，七百二十；兴，三百七十；比，一百一十。”（《四溟诗话》）这些数字未必那么准确，但也可见到《诗经》中艺术手法的概貌。

《诗经》的四言体，相对于旧有的原始型二言体来说，乃是一次极大的革新，从而促使诗歌艺术有了很大发展，从当时来说，无异是诗体的一次大解放。

四言体诗主要盛行于《诗经》时代，出现了一大批优秀的诗篇。但随着社会现实生活和语言进一步的发展变化，四言体局限性也逐渐显露出来。这主要表现在它语句终嫌短促，表达一个意思往往需要较多的诗句；特别是它以四个字为一句，两个字一顿，构成“双音顿”（一个字的读音就是一个音节），即二拍式。节奏虽鲜明，却过于呆板，而且使单音词和双音词在诗句中不易配搭。这种简单而短促的形式，不大可能表现日益发展、渐趋复杂的社会生活，因此，自《诗经》以后，便没有得到很大的发展。春秋中叶以后至战国中期，诗坛一直比较沉寂，尔后，就是冲破四言体的束缚而出现的新诗体——楚辞，重新振兴了诗坛。

当然，四言诗做为一种诗体，在中国古代诗歌史上还一直有人写作。汉初韦孟的《讽谏诗》，是一首著名的四言长篇。刘勰说：“汉初四言，韦孟首唱，匡谏之义，继轨周人。”（《文心雕龙·明诗》）他指出韦孟是汉初写作四言诗的第一个人，其诗歌继承了《诗经》讽谏的传统。但汉代写四言诗的人是很少的，

就连韦孟这篇诗在艺术上也很不出色，因而所行不远。至汉末魏晋时代，五言古诗产生，并很快成为文人创作的主要形式。这时有少数作家，以他们高超的艺术功力，也兼写几首四言诗。如曹操、曹植、嵇康以至陶渊明等，都有部分四言作品，且很有成绩。但总的说来，四言诗自此以后，已是“数极而迁，虽才士弗能以为美”（章太炎《国故论衡》）了。南朝文学批评家钟嵘在他的《诗品序》中，曾评论四言诗的衰落说：“每苦文繁而意少，故世罕习焉。”他认为四言诗语句短促，往往篇幅拉得很长而含意却很单薄，所以后代诗人就很少采用了。实际上，随着社会生活和语言的变化发展，四言体确已不能适应，而逐渐被后起的五、七言体所代替，这也是很自然的。

但从文体发展上看，四言作为一种诗体，在诗坛上虽然衰落了，但它做为一种整炼的句式，却一直被其他一些韵文文体所吸收、采用。如后世的铭文、碑文、赞颂，以至辞赋、骈文，往往采用四言体，或利用四言句式与其他句式相搭配成篇。铭文、碑文赞颂文辞习用四言，主要是利用《诗经》中“雅”、“颂”诗的传统，而且写出来风格显得古朴、肃穆。唐代韩愈写有一篇十分著名的碑文——《平淮西碑》，其正文即全用四言：

> 唐承天命，遂臣万邦。孰居近土，袭盗以狂。往在玄宗，崇极而圮。河北悍骄，河南附起。四圣不宥，屡兴师征。有不能克，益戍以兵。夫耕不食，妇织不裳。输之以车，为卒赐粮。外多失朝，旷不岳狩。百吏怠官，事亡其旧。……

前人称“此文自秦后，殆无能为之者，殆欲度越盛汉，与周人并席矣”，又称此碑文“序似《书》，铭似《诗》（见高步瀛《唐宋文举要》引姚鼐·张裕钊评语），此长篇碑铭，实继《诗经》四言《雅》、《颂》而来。辞赋、骈文主要利用四言句易于铺陈和易于对仗，如典型的汉大赋司马相如《子虚赋》：

其山则盘纡岪郁，隆崇嵂崒，岑崟参差，日月蔽亏。交错纠纷，上干青云。罢池陂陀，下属江河。其土则丹青赭垩，雌黄白坿，锡碧金银。众色炫耀，照烂龙鳞。其石则赤玉玫瑰，琳瑉昆吾。瑊玏玄厉，碝石碔砆。其东则有蕙圃，衡兰芷若，穹穷昌蒲，江蓠蘼芜，诸柘巴苴。……

赋体的特点是铺陈，用四言句排列、铺写各类品物或形状，是有它的方便处的。在语言变化发展了的基础上，用四言体写诗往往"苦文繁而意少"，而赋本来意少（所要表达的思想、意思有限），而却正要故意堆垛品物、拉长篇幅，所以偏要多多使用四言达到目的。

另外，骈文也多使用四言，试举六朝吴均的《与顾章书》为例：

……森壁争霞，孤峰限日。幽岫含云，深溪蓄翠。蝉吟鹤唳，水响猿啼。英英相杂，绵绵成韵。既素重幽居，遂葺宇其上。幸富菊花，偏饶竹实。山谷所资，于斯已办；仁智所乐，岂徒语哉！

这里不但利用四言句的易于铺写，而且也利用它的整炼易于对仗。

当然，这已经不是什么四言诗体；但这种四言句的使用，是四言诗的一种流变，是有着四言诗的影响在里面的。在文体史上，各种文体的发生、发展、演化，本来是前后继承，相互渗透的。

第二章　楚　　辞

第一节　楚辞的名称和起源

楚辞，是在公元前四世纪，即我国历史上的战国时代后期，继《诗经》古朴的四言诗体以后，产生在中国南部楚国的一种新诗体。它的开创者是楚国伟大诗人屈原。屈原和楚辞的出现，不仅使《诗经》以后沉寂了大约三百年的诗坛（这期间蓬勃发展的是散文）重新复活起来，而且以其突发的异彩、更新更美的歌声，开始了中国诗歌史上《诗经》以后的第二个重要时期。

"楚辞"，按其本义来说，是指楚地的歌辞的意思。

楚辞，源于"楚声"、"楚歌"，声是曲调，歌是口头传唱，辞是用文字写出来的。西汉初年，楚文化仍盛行，有所谓"楚歌"、"楚舞"（见《史记·留侯世家》）、"楚声"（见《汉书·礼乐志》等称谓，故于文学上亦产生了"楚辞"这一文体名称，专指屈原等楚人、楚地的作品。它是一种乡土文学，是一种具有浓厚地方色彩的新诗体。宋代研究楚辞的学者黄伯思曾解释说："盖屈、宋诸骚，皆书楚语，作楚声，纪楚地，名楚物，故可谓之'楚辞'。若些、但、羌、谇、蹇、纷、侘傺者，楚语地；顿挫悲壮，或韵或否者，楚声也；湘、沅、江、澧、修门、夏首者，楚地也；兰、茝、荃、药、蕙、若、蘋、蘅者，楚物也。"（《校定楚辞序》）鲁迅在其《汉文学史纲要》中也说："战国之世，……在韵言则有屈原

起于楚，被谗放逐，乃作《离骚》。逸响伟辞，卓绝一世。后人惊其文采，相率仿效，以原楚产，故称‘楚辞’。”（第四篇《屈原及宋玉》）这样的说明和解释无疑是正确的，也就是说，“楚辞”的名称，乃是由于它的产地和地方色彩而来的。但需要说明的是，“楚辞”虽产生于先秦战国时代的屈原，但在当时并未见“楚辞”这一名称，“楚辞”这一名称最初见于汉代。司马迁在《史记·张汤传》中有“买臣以‘楚辞’与助俱幸”的话，买臣指朱买臣，助指庄助，他们都是武帝时人，这是最早出现的“楚辞”名称。汉成帝时，刘向整理古文献，把屈原、宋玉的作品和汉人模拟这种体裁所写的作品汇编成集，称为“楚辞”，从此，楚辞作品不仅有了专集，而且“楚辞”这个名称也就一直流传下来。

“楚辞”在汉代一般又称为“赋”。司马迁在《史记·屈贾列传》中称屈原“乃作《怀沙》之赋”。又说：“屈原既死之后，楚有宋玉、唐勒、景差之徒者，皆好辞而以赋见称。”班固在《汉书·艺文志》中也称“屈原赋二十五篇”。因此，在文学史上便有了“屈赋”、“骚赋”以至“楚赋”等名称。实际上，汉人把以屈原为代表的“楚辞”体作品称为“赋”，把“楚辞”和“汉赋”混同起来，是并不恰当的。“楚辞”是战国时代产生在楚国域内的一种新的诗歌形式，而“汉赋”却是适应汉代宫廷需要而发展起来的一种半诗半文，或称带韵散文的作品。这里不妨节录楚辞《离骚》中的一小段，以与赋体相对照：

长太息以掩涕兮，哀民生之多艰。余虽好修姱以鞿羁兮，謇朝谇而夕替。既替余以蕙纕兮，又申之以揽茝。亦余心之所善兮，虽九死其犹未悔。怨灵修之浩荡兮，终不察夫民心。众女嫉余之蛾眉兮，谣诼谓余以善淫。固时俗之工巧兮，偭规矩而改错。背绳墨以追曲兮，竞周容以为度。忳郁邑余侘傺兮，吾独穷困乎此时也！宁溘死以流亡兮，余不忍为此态也！鸷鸟之不群兮，自前世而固然。何方圜之能周兮，夫孰异道而相安？屈心而抑志兮，忍尤而攘诟。伏清白以死直兮，固前圣之所厚。

以上是屈原《离骚》长诗中的第三段，诗人以饱含感情的抒情语言，抒写了自己所遭遇到的忧患和痛苦。他说自己因为直言劝谏而遭到毁诎的命运，那罪名无非是自己坚持高洁的品格。他表示要坚持美与善的理想，虽受冤屈打击，却至死不变。下面我们再选取“汉赋”作品枚乘《七发》中的一段来对照一下：

> 楚太子有疾，而吴客往问之。……客曰：今夫贵人之子，必宫居而闺处，内有保母，外有傅父，欲交无所。饮食则温淳甘膬，腥醲肥厚。衣裳则杂遝曼煖，燂烁热暑。虽有金石之坚，犹将销铄而挺解也，况其在筋骨之间乎哉？故曰纵耳目之欲，恣支体之安者，伤血脉之和。且夫出舆入辇，命曰蹷痿之机；洞房清宫，命曰寒热之媒；皓齿娥眉，命曰伐性之斧；甘脆肥脓，命曰腐肠之药。今太子肤色靡曼，四支委随，筋骨挺解，血脉淫濯，手足堕窳，越女侍前，齐姬奉后，往来游宴，纵恣于曲房隐间之中。此甘餐毒药，戏猛兽之爪牙也。所从来者至深远，淹滞永久而不废，虽令扁鹊治内，巫咸治外，尚何及哉？今如太子之病者，独宜世之君子，博见强识，承间语事，变度易意，常无离侧，以为羽翼。淹沉之乐，浩唐之心，遁佚之志，其奚由至哉？太子曰：诺，病已，请事此言。

枚乘的《七发》，是汉赋正式形成的第一篇作品，在汉赋作品中具有代表性。它虽未以赋名，但却是典型的汉赋的体制。其作品内容是假设楚太子有疾，吴客前往问病，共谈了七件事以启发太子，这是一开始铺陈致病之由的一段。从以上所举的两段作品看，完全可以清楚地看出，楚辞和汉赋根本是两种不同的文体。赋是用反复的问答体，演成为叙事的形式，它不是抒情，而是铺陈辞藻，咏物说理。楚辞则不同了。它虽然也富于文采，描写细致，往往也含有某些叙事成份，但它却是以抒发个人感情为主的作品，是真正的诗歌。刘熙载在其《艺概》一书中论到“楚辞汉赋之别”时说：“曰：楚辞按之而逾深，汉赋恢之而弥广。”又说：“楚辞尚神理，汉赋尚事实。”（卷三）所谓“按之而逾深”和“尚神理”，正是指楚辞中所含的情和所具有的诗歌韵味

说的；所谓“恢之而弥广”和“尚事实”，正是指汉赋以铺陈为能事，以叙述事实为主说的。因此，汉赋实际上是更接近于叙事散文的特点的。晋代挚虞在《文章流别论》中所说：“今之赋，以事形为本”，也是说的这种情况。这方面可以说是楚辞和汉赋的根本区别。至于从作品的地方色彩和形式上（结构、句式、押韵规律）看，楚辞与汉赋的区别更是明显的。这我们在论到它们的体制特点时，还要详细谈到。汉代人把辞、赋归为一类，大约有两方面的原因：一是辞、赋相对于“诗三百篇”和汉乐府诗来说，同属于“不歌而诵”的不入乐的作品；二是“汉赋”的产生和发展，曾受“楚辞”的直接影响，所谓“拓宇于楚辞”。（刘勰《文心雕龙》）但把辞、赋两类不同的文体混淆起来，这是当时在文体分类上的不精确的地方，实际是不科学的。

六朝时文学评论家开始注意到这个问题。刘勰在《文心雕龙》一书中，除《诠赋》篇外，另立有《辨骚》一篇。萧统在《昭明文选》中，也把“赋”和“骚”分为两门。他们都把屈原“楚辞”中的代表作《离骚》突出出来，作为“楚辞”体文学的代称。这样，不仅把辞、赋两种体裁的作品区分开来，而且也不致于跟作为书名的《楚辞》相混淆。从此以后，在文体分类上，就有了“骚体”这一名称。

“楚辞”体文学是屈原的新创造，但他的这项新创造也不是凭空产生的。“楚辞”的出现必然有它赖以产生的基础，在文化，特别是文学方面必然有所继承，有所取鉴。而从“楚辞”的浓厚地方性特点来看，它又必然与楚国区域性文化有着更密切的关系。我们知道，在春秋战国时代，楚国是南方的大国，占有江淮流域。它在政治、文化上虽早已与中原地区有着交往，但在很大程度上还一直保持自己的文化传统，在宗教、民俗、诗歌、乐舞等方面都有自己的特色。“楚辞”这一新兴诗体，正是在这一区域性文化的基础上产生和发展起来的。

首先，“楚辞”的产生与楚地的民间文学——所谓楚声和楚歌，就有着直接的关系。楚国，有素称发达的乐舞和民歌。在春

秋时代，楚国的音乐和民歌被称为“南风”或“南音”。《左传》成公九年，记钟仪在晋鼓琴而“操南音”，被誉为“乐操土风，不记旧也”。战国时楚国的地方乐曲如《涉江》、《采菱》、《劳商》、《九辩》、《九歌》、《薤露》、《阳春》、《白雪》等名目，还都可以从“楚辞”作品中看到。直到楚、汉之际，以至到汉代，所谓“楚歌”还很流行，如“项王军壁垓下，……夜闻汉军四面皆楚歌”（《史记·项羽本纪》），“戚夫人泣，上曰：‘为我楚舞，吾为若楚歌’”（《史记·留侯世家》），“凡乐乐其所生，礼不忘本，高祖乐楚声”（《汉书·礼乐志》）等，楚地歌曲的声调如何，我们今天已很难详知，但从古文献保存下来的某些先秦楚歌歌辞来看，它们与产生在中原地区的民歌在情调和形式上确有很大不同。如《孺子歌》：

沧浪之水清兮，可以濯我缨。
沧浪之水浊兮，可以濯我足。

《越人歌》：

今夕何夕兮，搴洲中流。今日何日兮，得与王子同舟。蒙羞被好兮，不訾诟耻。心几烦而不绝兮，得知王子。山有木兮木有枝，心悦君兮君不知。

《徐人歌》：

延陵季子兮不忘故，
脱千金之剑兮带丘墓。

据记载，这些都是“楚辞”以前的南方歌曲。它们与《诗经》中的诗篇不同，都不是整齐的四言体，并在句中或句尾都大量地运用了语助词“兮”字，而且都带有些浪漫情调。读了这些歌曲，我们可以体会到南方民间歌辞与“楚辞”的密切关系。

另外，对“楚辞”体的形成影响最大的是楚地的民间“巫歌”。据历史记载：“楚人信巫鬼，重淫祀”（《汉书·地理志》），民间祭祀之时，使巫觋（宗教职业者）“作歌乐鼓舞以乐诸神”。这种流行在民间的祭祀歌曲，往往带有丰富的幻想，富于浪漫情

调。又由于是演唱文学，因此除抒情外，还兼有一定故事性。且语且活泼，节奏鲜明，结构上比一般诗歌闳阔，讲究起伏。这对屈原“楚辞”体诗歌的创造有直接影响。在现存屈原作品中，《九歌》就是屈原在民间祀神的乐歌的基础上写成的，《招魂》也是根据民间招魂词的写法而创作的。从这里也可以看到屈原“楚辞”与这类楚国民间文学的联系。

我们说“楚辞”的产生直接受到楚地民歌俗曲的影响，是屈原吸取和借鉴了楚国的民间文学而创造出来的，但这也只能说是它的主要方面。一个伟大作家的创作，一种新文体的形成，往往是复杂的，是受到多方面影响和启发的结果，而一个作家也往往会做多方面的尝试。例如在屈原“楚辞”产生以前的《诗经》，主要属于黄河流域中原地带的北方文学，它在创作方法的主要倾向和诗歌的形式、风格方面，显然有不同的特色。但在屈原的作品中，却有《桔颂》、《天问》等篇章，它的基本形式是采用《诗经》的四言体，明显受到《诗经》的影响。这也不是不可以理解的，这反映了当时南北方文化互相交流的情况。一部《诗经》，在春秋时代，是列国使臣外交辞令的范本，所谓“盟会赋诗”是当日流行的风气。当时楚国君臣上下很多人也都能引用《诗经》，如在《左传》中，记述楚人赋诗的事例就不少，粗略地统计一下就有：宣公十二年，楚子引《周颂·时迈》；成公二年，子重引《大雅·文王》；昭公十二年，子革引逸诗《祈招》；昭公二十四年，沈尹戎引《大雅·柔桑》等等，可知《诗经》一书，在春秋时代已为楚人所熟悉了。因此，在现存“楚辞”作品中，有接近于《诗经》的《桔颂》、《天问》等形体的作品，是并不奇怪的。当然，“楚辞”中《桔颂》、《天问》这类诗，也并不是对《诗经》体的照搬，而是经过屈原改革了的。

另外，“楚辞”是在我国文学史上散文文学空前发展的时期诞生的，因此，它也不能不受到这一散文高潮的影响。关于这方面，鲁迅先生就曾指出：“（楚辞）形式文采之所以异者，由二因缘，

曰时与地。……而游说之风寖盛，纵横之士，欲以唇吻奏功，遂竞为美辞，以动人主。如屈原同时有苏秦者，其说赵司寇李兑也，曰：‘雒阳乘轩里苏秦，家贫亲老，无罢车驽马，桑轮蓬箧，羸縢担囊，触尘埃，蒙霜露，越漳、河，足重茧，日百而舍，造外阙，愿造于前，口道天下之事。’（《赵策》一）自叙其来，华饰至此，则辩说之际，可以推知。余波流衍，渐及文苑，繁辞华句，固已非《诗》之朴质之体式所能载矣。”（《汉文学史纲要》）这是说，战国时代纵横家铺叙辞采的言辞和当时记录这些言辞的“繁辞华句”的散文作品，对于屈原“楚辞”也是有影响的。实际上，当时改革了的散文，无论从闳阔的篇章，汪洋恣肆的气势，自由灵活的句式，以及接近口语的虚词的运用上，对于“楚辞”无不有着启发和影响。

总之，“楚辞”这一新文体的产生，既是战国时期南方楚文化的产物，也是当时南北文化交流、社会文化新发展的产物。伟大诗人屈原，正是以他的高度文化素养和非凡的创造精神，在诗歌史上继《诗经》之后，开创了一个新的时期。

第二节 楚辞体的主要特点

屈原是“楚辞”体文学的开创者，从现存屈原的作品来看，“楚辞”在体裁上实际上有两类。一类是接近于《诗经》体制的作品，如《桔颂》、《天问》等。它的基本形式是采用《诗经》的四言体而稍加变化，如：

曰遂古之初，谁传道之？
上下未形，何由考之？
冥昭瞢闇，谁能极之？

冯翼惟像，何以识之？

…………

《天问》是一篇雄伟奇丽的长诗，全诗几乎全用问话组成，从天地的开辟，到天体的构造，从神话传说，到历史的兴衰，一口气提出了一百七十多个问题，而问得那么参差错落，圆转活脱，一点也不板滞，一点也不重复，充分显示出了作者思想的博大精深和艺术上的过人才力。但从形式上说，它并没有脱离《诗经》那种以四言体为主的定格。如果说《天问》中的诗句大都是两句构成一个问话，语气急促，那么，也只能承认它是《诗经》四言体的加长或重叠，不能说是另外一体。《桔颂》也是这样，它与《天问》不同处，是在句尾广泛用了“兮”字，而“兮”字的广泛运用是“楚辞”体的一般特点。但从句法上看，它仍没有脱离开《诗经》四言体的影响。我们把《桔颂》和《诗经》中的《郑风·野有蔓草》比较一下，就可以清楚地说明这一点。

桔 颂	野有蔓草
后皇嘉树，	野有蔓草，
桔徕服兮。	零露漙兮。
受命不迁，	有美一人，
生南国兮。	清扬婉兮。
深固难徙，	邂逅相遇，
更壹志兮。	适我愿兮。
……	

因此，屈原的这类作品虽也统称为“楚辞”，但并不是典型的“楚辞”体。真正的“楚辞”体作品是《离骚》、《九章》、《九歌》一类。后一类作品，无论在篇章结构上，语言上，句式上，风格上，才全面地表现了“楚辞”做为一种新兴诗体的显著特点，是屈原的全新创造。“楚辞”体作品究竟表现有那些主要特点呢？

“楚辞”体作品做为一种带有地方特征的文学，除了在内容上“纪楚地”、“名楚物”外，主要表现在它在体式上，所用语言上，风格色彩上也与其他文体有显著不同。

第一，“楚辞”的产生受着楚地“巫歌”的深刻影响。巫祭的歌舞，多描写人神恋爱，扮演诸神故事，充满原始宗教气氛和神话色彩。这种影响使屈原的作品，也熔汇了大量的神话故事，富于幻想和浪漫主义精神。《九歌》、《招魂》是直接仿效当时民间流行的祭歌写成的，其神话性、幻想性自不必说，就是屈原自述经历、自抒情怀的作品，往往也是驰骋幻想，四方神游，具有极其丰富的想象力和神话色彩。在长诗《离骚》中，诗人用“上下求索”来表现自己的苦闷和追求，以至“叩帝阍”、“济白水”、“游春宫”、“求宓妃”、“登九嶷”、“巫咸降神”、“灵氛问卜”、“临睨旧乡”等，通过幻想，描述了一个奇异的神话世界。不仅长篇如此，就是其它作品如《九章》中的《涉江》也是如此：

> 余幼好此奇服兮，年既老而不衰。带长铗之陆离兮，冠切云之崔嵬。被明月兮佩宝璐。世溷浊而莫余知兮，吾方高驰而不顾。驾青虬兮骖白螭，吾与重华游兮瑶之圃。登昆仑兮食玉英，与天地兮比寿，与日月兮齐光。哀南夷之莫吾知兮，旦余济乎江湘！

和《离骚》一样，无不驰骋着丰富的想象和充满浪漫情调。又当时祭神巫人扮演诸神灵时，往往是衣饰鲜丽、环佩琳琅，手持香草，载歌载舞，这对于屈原“楚辞”作品，多以“芳草”、“美人”为喻，象征高洁；用高冠长佩、荷衣蕙纕来塑造形象，也都是有关系的。《吕氏春秋·侈乐篇》说：“楚之衰也，作为巫音。”“楚辞”实际就是这种带有巫音色彩的诗歌。也正由于“楚辞”体受“巫歌”的影响，由巫音俗曲演化、发展而来，因此，在形式上还保留着做为乐章的某种体制，如《离骚》、《涉江》、《哀郢》、《招魂》等都有“乱辞”。而《抽思》除“乱辞”外，

还有所谓“少歌”、“倡”等名目。“乱”是古代乐章中的一个专名，是指乐曲的尾声部分。“少歌”、“倡”也是乐曲中章节性质的名称。“楚辞”作品虽已不入乐，但它仍保留了当时乐曲体制的某些痕迹。

第二，我国古典诗歌的体式最先成熟的是以《诗经》为代表的比较简短、朴素的民歌体，《诗经》诗篇一般都属于以四言句式为定格的抒情短章，而屈原“楚辞”作品的出现，则显著地扩大了诗歌的篇幅，它虽也是抒情诗，但大大加强了铺叙和叙事的成分，甚至带有一定的故事性。《离骚》共有三百七十三句，二千四百九十个字，是中国文学史上少有的一篇鸿篇巨制的长诗。它一开始就用传记的体裁来叙述自己的世系、祖考、生辰和名字，接着就叙述自己的性格、才能、志愿和遭遇。然后假设女嬃责骂、灵氛占卦、巫咸降神三大段对话的形式构成情节。在女嬃责骂后，又铺叙了幻想中上天下地的陈词、求女、漫游的过程。这种富有故事性情节的表现手法，也构成了“楚辞”体作品的某些特质。其他如《九歌》、《招魂》等诗篇，更是具有戏剧性和铺陈手法的例证。

在句式上，屈原的“楚辞”体作品，打破了《诗经》的四言体，而代之以参差错落，更为灵活、自由的句式。如《离骚》和《九章》基本上是六字句，《九歌》的句式则更为多样，除六字句外，往往还用大量的五、七字句。这种句式上的扩充和变化，明显地增强了诗歌语言的容量和表现力。

第三，“楚辞”语言上的特色，还表现在它的句式比较散文化和大量地吸收方言词语入诗。所谓散文化，不仅表现在它在句式上的加长，而主要表现在它运用了许多口语虚词。如以《离骚》为例，它反复使用的虚词就有之、曰、而、也、以、于、其、虽、夫、惟、乎、焉、哉等。这些语词在今天看来已属文言词汇，但在春秋、战国时代，正是当时的口语。它首先被改革了的散文吸收到书面语中，而屈原也同样受到启示，把它们吸收入诗，变化使用，

实际上是使这一新体更接近口语，变得通俗化。值得注意的是，“楚辞”的句式虽比较散文化，但也是经过作者锤炼的，又加以作品感情充沛、气势贯注、节奏性强，特别是语气词“兮”字大量而普遍地应用，因此，并不影响到它的浓烈舒长的抒情效果。

屈原“楚辞”吸取大量的方言土语入诗，实际上也就是更加口语化的一个方面。据后人考证、辨识，屈原“楚辞”所用的方言辞汇，除我们前面所引黄伯思所举出的几例外，尚有汩、搴、莽、冯、诼、阊阖、箄、軑、邅、灵、坛、褋、哈、悼、篓、诧、娃、閈、爽、蔽、瀛、梦等等，它们当时都是活在楚国人民口头的方言，不同于一般的音义。如：汩，《离骚》“汩余若将不及兮”，《方言》云“疾行也，南楚之外曰汩。”阊阖，《离骚》“倚阊阖而望予”，《说文》云“阊，天门也；阖，门扇也。楚人名门曰阊阖。”梦，《招魂》“与王趋梦”，洪兴祖补注“楚谓草泽曰梦”。“楚辞”的方言土语，构成了这一文体所特有的浓厚地方色彩。

至于语助词“兮”字在诗中大量而广泛地运用，更是“楚辞”体作品很显著的一个特征。“兮”字古代发音如“啊”，是个语气词，在《诗经》民歌体作品中也有应用。然而在“楚辞”中，“兮”字不仅用得更加广泛，而且在用法上与它以前也不完全相同。它在“楚辞”中既起着表情的作用，又有调整节奏的作用，而象在《离骚》、《九章》等散文化句式比较多的诗篇中，后者的作用却是主要的。如林庚先生在其《楚辞里“兮”字的性质》一文中，曾把《诗经》中用“兮”字的情况与“楚辞”相对比，认为象“楚辞”中这样的一些句式，如“名余曰正则兮字余曰灵均”，“朝搴阰之木兰兮夕揽洲之宿莽”，“变白以为黑兮倒上以为下”，等等，实际上是起着句逗的作用。这一意见是颇值得重视的。因为“楚辞”的句式一般是两句为一小节，构成上下对称性的长句，因此，正需要上下句之间稍加停顿，以增强诗歌的节奏感。另外，闻一多先生在《怎样读<九歌>》里，还归纳出“兮”字在《九

歌》中的各种用法和性质，如“采芳洲兮杜若”，“观流水兮潺湲”，“兮”字有“之”意；如“带长剑兮挟秦弓，首身离兮心不惩”，“兮”字有“而”意；“传芭兮代舞”，“兮”字有“以”意；“芳菲菲兮满堂，五音纷兮繁会”，“兮”字有“然”意；“采薜荔兮水中，搴芙蓉兮木末”，“兮”字有“于”意，等等。这一意见，也可给我们参考。这说明屈原“楚辞”体作品，不仅在多用“兮”字上构成特征，而且还在许多方面增加了它的用途（节奏，代替某些虚词起语法作用），这是“楚辞”所独有的，是伟大诗人屈原的创造。

第四，在我国诗歌的发展中，诗歌标题的出现，也始于“楚辞”。“楚辞”以前的诗歌如《诗经》中的作品，都是无标题的，它们仅以诗篇的首句或择出其中一两个字来标示，如《关雎》、《芣苢》《君子于役》等等，就连《七月》、《氓》、《生民》这类长篇作品也无例外。而到了“楚辞”，则出现了显示全篇主题思想的标题，如《离骚》、《天问》、《桔颂》、《哀郢》、《怀沙》等都是。一般地说，这种从无标题到有标题的变化，也正反映着诗歌由群众性的民间创作，到作家作品的出现这样一个变化。《诗经》还是民歌时代，它只不过是把当时口头传唱中的作品记录下来；而屈原的出现，才开始了个人的创作。因此，把创作时的立意做为作品的标题，也就成为自然的事。当然，“楚辞”体作品中，也有某些无标题的作品，如《惜诵》、《惜往日》、《思美人》、《悲回风》等，这些作品历来被怀疑为是无名氏的仿作，并非是屈原的作品；实际上，这也正表现诗歌从无标题到有标题的过渡中不太严格的情况。

第三节　楚辞体的流变

屈原创造了“楚辞”这种文体，在中国诗歌史上完成了一次

伟大的革新。从此，在中国诗坛上，除了《诗经》四言体的诗歌以外，又出现了“奇文郁起”的“楚辞”体。屈原“楚辞”体的创造，不仅活跃了《诗经》以后的诗坛，丰富了中国的文体，并且在中国古代文体的发展中，曾起到多方面的影响。

关于“楚辞”体的流变，可以分为三方面来谈。一是屈原“楚辞”体作品产生以后，历代的学习、仿效之作；二是“楚辞”对于汉赋的产生和发展的影响；三是“楚辞”对于我国后世五、七言体诗歌的产生和发展的影响。

第一，屈原开创了“楚辞”体诗歌以后，继起者首先是楚地的一些诗人。司马迁《史纪》中说：“屈原既死之后，楚有宋玉、唐勒、景差之徒者，皆好辞而以赋见称。”（《屈贾列传》）宋玉等人，可以说是继屈原以后，运用“楚辞”这一新兴文体从事创作的第一批作家。《汉书·艺文志》载，宋玉赋十六篇，唐勒赋四篇，景差赋没有著录，但王逸《楚辞章句》中有《大招》一篇，传为景差所作。唐勒的作品早已失传了，《大招》是否为景差的作品，疑未能断，而现存宋玉的作品十多篇，据后世人考订，也不完全可靠，比较公认属于宋玉的作品，是《九辩》一篇。而《九辩》确乎是继屈原之后“楚辞”体文学中的一篇名作。《九辩》是学习屈原的《离骚》写成的，也是一篇自叙身世遭遇的抒情长诗，其中的许多语句带有明显的模拟痕迹。虽然如此，宋玉的《九辩》仍然有它的创造性，如在诗歌意境的开拓方面，词采方面，以及句式的灵活运用方面，都表现出某些新的特点，有进一步发展。试以《九辩》开头的几句为例：

> 悲哉，秋之为气也！萧瑟兮，草木摇落而变衰。憭栗兮，若在远行，登山临水兮送将归。……

以季节的变化，衬托出心境的哀愁，把季节的特征和现实生活中的感受有机地融合在一起，形成一种感人的意境，在艺术上是有独到之处的。另外，在句式上也颇富于变化，如这四句的句式各

不相同，参差错落，极尽抑扬顿挫之美。这说明宋玉之于“楚辞”体，是有推陈出新之功的。后世每以“屈宋”并称，不是没有缘由的。当然，总的说来，宋玉还不能与屈原相比，这正如鲁迅所说，宋玉“虽学屈原之文辞，终莫敢直谏，盖掇其哀愁，猎其华艳，而‘九死未悔’之概失矣”，其《九辩》“虽驰神逞想，不如《离骚》，而凄怨之情，实为独绝”。（《汉文学史纲要》）宋玉对于屈原的《楚辞》，有所学习、模仿和继承，也有某些发展和创造，这可以代表屈原以后，“楚辞”体文学发展中的第一个阶段。

楚、汉之际，直到西汉时代，“楚辞”体颇为流行。我们不仅从项羽的《垓下歌》、刘邦的《大风歌》可以看到这点，而且西汉时代，还出现了一批文人作家利用“楚辞”体的形式创作的作品。汉成帝时，刘向编辑《楚辞》集，除屈原、宋玉的作品外，还录有或称贾谊所作的《惜誓》，淮南小山的《招隐士》，东方朔的《七谏》，严忌的《哀时命》，王褒的《九怀》，以及刘向自己的《九叹》等，（王逸在刘向书的基础上编《楚辞章句》，又加入他自己的《九思》）如果我们证之后来班固的《汉书·艺文志》“诗赋略”，实际上当时“楚辞”作品恐远不止此，可见当时继用“楚辞”体写作，是蔚然成风的。但在这一时期中，虽然也有象贾谊《吊屈原赋》、淮南小山《招隐士》等比较有真情实感和艺术特色的作品，但一般地说，大多数作品都属于机械地套用“楚辞”体的形式，思想内容既缺乏新意，艺术上也少有创造。这是由于这一时期的所谓“楚辞”作家，虽掌握“楚辞”体制上的某些形式特点和技巧，但缺乏象屈原，以至宋玉那样的生活经历和生活感受，因而产生了一种形式与内容不能够完全适应的现象。另外，这一时期“汉赋”已开始兴起，无形中“楚辞”体在一些作家手里，开始向另一种文体转化，这我们在下面还要谈到。

东汉以后，诗、文形式都开始多样化，但许多作家都有所谓“楚辞”体（后被称为“骚体”）的作品。宋代晁补之曾编有《续楚辞》二十卷、《变离骚》二十卷两个选本，稍后朱熹作《楚

辞集注》，据晁补之的二书而加以增删，编为《楚辞后语》六卷。据此，我们可以看到历代（到宋为止）具有代表性的“楚辞”体作品。例如司马相如的《长门赋》、蔡文姬的《悲愤诗》、王粲的《登楼赋》，以及李白、韩愈、柳宗元、苏轼等人的“楚辞”体作品。但从文体上说，东汉以后“楚辞”体作品，地方性的特征已经消失，象《离骚》那种沈雄博大，气象万千的长篇抒情性质也已不见，一般只是仿效屈原“楚辞”体作品的某些句式特点，借以做短篇的咏怀而已。但“楚辞”体（“骚体”）在我国文学史上一直是做为诗体中的一个门类，而历久不衰。

第二，“楚辞”体做为一种文体，除了上述它本身的一些发展变化的情况外，它对其他文体也起过重要影响。王逸在其《楚辞章句序》中说：

> 屈原之词，诚博远矣！自终没以来，名儒博达之士，著造词赋，莫不拟则其仪表，祖式其模范；取其要妙，窃其华藻。

这里所说的“词赋”，实际是包括“楚辞”体和“汉赋”体两种文体在内的，汉代人往往不加分别，统称之为“词（辞）赋”。

“赋”本来是单独的一种文体，战国时代的荀卿，即已创作有所谓“荀赋六篇”。赋体的主要特点，是以咏物叙事为主，较接近于散文性质。汉初以后，它开始在原有的形体基础上，吸取“楚辞”的文采辞藻，以及“楚辞”中某些作品的铺陈手法，而形成了结构宏大和语汇丰富的特色。这样一种文体，适应了汉初封建帝国统治者的需要，符合当时宫廷的艺术趣味，因而开始发展起来。班固在《汉书·地理志》中，曾谈到屈、宋以后楚辞在汉代的发展情况：

> 始楚贤臣屈原被谗流放，作《离骚》诸赋以自伤悼。后有宋玉、唐勒之属慕而述之，皆以显名。汉兴，高祖王兄子濞于吴，招致天下娱游子弟，枚乘、邹阳、严夫子之结兴于文、景之际。而淮南王安亦都寿春，招宾客著书。而吴有严助、朱买臣，贵显汉朝，文辞并发，故世传楚辞。

从班固的这段论其源流的话，也正可以看出楚辞对汉代赋家的出现和赋体作品的产生的影响。从某种意义上说，“楚辞”体到了汉代，则沿着两条道路在发展，一是上承屈原“楚辞”的余绪，产生了贾谊《吊屈原赋》、淮南小山《招隐士》一类作品；一是与“赋体”揉合，而产生了盛极一时的“汉赋”。当时的许多作家，是同时写这两类作品的，如司马相如有《子虚》、《上林》等汉赋作品，同时也有《大人》、《长门》等“楚辞”体作品。王褒有楚辞体《九怀》，同时又有《洞萧赋》；扬雄有《甘泉》、《羽猎》、《河东》，同时有《反离骚》；班固有《两都》，同时有《幽通》；张衡有《二京》，同时有《思玄》、《归田》，等等。汉代把他们上述作品同称为“赋”，实际上在体类上是有区别的。到了六朝以后，出现了“骚体”或“骚体赋”的名称，正是为了反映两者的不同，把汉赋体和“楚辞”体区别开来。

第三，我国古典诗歌最早成熟的是四言体，最后定型于五言和七言。四言体演化为五、七言，这是一种进步。因为五言或七言，比起四言来不仅加长了句式，扩大了语汇的容量，更主要的是它打破了四言体诗两字一顿的比较呆板的节奏，而代之以二、三（五言）和二、二、三（七言）式的奇偶相间的节奏，这一变化的意义是重大的。但从四言诗演化成为五、七言的过程，却是很漫长的，这期间经过了许多实践、探索，而“楚辞”和汉初的民间乐府无疑起着极其重要的过渡作用。

“楚辞”是最早打破四言句式的诗歌作品，它在参差不齐的各种句式中，包括了五、七言诗的胚模。我们说它包括有五、七言诗的胚模，这不仅指它有某些现成的五言句或七言句，而主要是指它除两字顿的节奏外，大量地创造和使用了三字顿的节奏。三字顿节奏的出现，是使四言诗可以向五、七言转化的契机。当然，我们不能认定五、七言诗就是直接起源于“楚辞”，但屈原“楚辞”的出现，完全打破了四言诗接近僵化的局面，尝试了各种不

同的句型，特别是除两字顿的节奏外，又成功地运用了三字顿的节奏，给后世五、七言诗塑造了胚模，给后人以无穷的启发，这是谁也不能否认的。

第三章　赋　体

第一节　赋的名称和起源

赋，在中国文学史上是产生得颇早的一种文体，它创始于周末，到了汉代则特别发达起来；此后经过历代作家的创作实践，在体制上不断有所变化。它一直是我国古代文学创作中重要的文体之一，所谓“诗词歌赋”，“赋”正是其中重要的一项。

关于“赋”作为一种文体的名称和赋体的起源，前人多用汉代流传下来的《毛诗序》来加以解说。汉代讲解《诗经》的《毛诗序》中有这样的话：“故《诗》有六义焉：一曰风，二曰赋，三曰比，四曰兴，五曰雅，六曰颂。”因为所谓“六义”中的第二项是“赋”，因此后世便认为“赋”体的名称就是由这儿来的。不仅如此，还认为赋体文学，追根溯源也是起源于《诗经》。例如晋代的文艺批评家挚虞，在他的《文章流别论》① 中说：

> 赋者，敷陈之称，古诗之流也。古之作诗者，发乎情，止乎礼义。情之发，因辞以形之；礼义之旨，须事以明之，故有赋焉，所以假象尽辞，敷陈其志。

这里所说的“古诗”，就是专门指《诗经》说的。到了齐梁时代的刘勰，他也认为“赋”体的名称和来源，起于《诗经》的“六义”。他在《文心雕龙·诠赋》篇中说：

> 《诗》有六义，其二曰赋。赋者，铺也；铺采摛文，体物写志也。

---

① 挚虞《文章流别论》已佚，引文见《艺文类聚》五十六，《御览》五百八十七。

实际上，这是出于汉代以后所谓“尊经”的偏见（《诗经》被儒家列为经书），是缺乏说服力的。从历史上看，用赋、比、兴等来说诗乃是汉代人开始的见解，而赋作为一种文体，早在战国时代的后期便已经产生了。从现在所见的资料看，最早写作赋体作品并以赋名篇的是著名的学者荀况。据《汉书·艺文志·诗赋略》著录，荀况有赋十篇，今存五篇，即《礼》、《知》、《云》、《蚕》、《箴》，收在《荀子》一书中，统题作《赋篇》。

赋，作为一种新兴文体，它的名称和体制是怎样来的呢？先秦时代，“赋”字与文学相关的有两个含义。一是敷布、铺陈的意思。《诗·大雅·烝民》：“明命使赋”，《毛传》云：“赋，布也。”《诗·小雅·小旻》：“敷于下土”，又，《诗·周颂·赉》：“敷时绎思”，《左传》引作：“铺时绎思”。赋、敷、布、铺音相近，义相类。所以，郑玄注《周礼》“六诗”，说《毛诗》“六义”之“赋”谓“赋之言铺，直铺陈今之政教善恶”。二是讽读口诵的意思。《国语·召公谏弭谤》：“故天子听政，使公卿至于列士献诗，……瞍赋矇诵”。此处所谓赋、诵，均指以声节之，不待乐奏的口头讽诵（细加区别，二者可能有声调上的某种差异）。因此，《汉书·艺文志》云：“不歌而诵谓之赋”。所谓“不歌而诵”，是指只适宜于诵读而不能象古代诗歌一样入乐可唱。我们从荀况现存的这几篇被命名为“赋篇”的作品来看，它主要是用铺张的手法分别叙写了五种事物，虽也字句大体整炼，多用四言，但它设为问答，韵散间出，半诗半文，与入乐的诗体显然有别。因此，赋作为一种文体的名称，大约正取上述的两种意思。即在表现手法上铺陈写物，在体制上与诗不同，不属于歌唱文学。

荀况在文学史上是第一个写作赋体作品的作家。但可以推想赋这种文体也并非是荀况所凭空创造的。荀况是当时的一位重视通俗文学功能，并且善于利用民间文体的作家。在文学史上，他不但是写作赋体的第一人，也是写作曲艺辞体的第一人。他的

《成相》篇，被人誉为“后世弹词之祖”（王先谦《荀子集解》引卢文弨语），其形式正来源于民间的“助力之歌”（朱熹《楚辞后语》）。《赋篇》的来源很可能也是这样。荀赋非常突出的一个特点就类似先秦时代流传的一种所谓“隐语”，现举其中的《礼》、《鍼》二赋为例：

> 爰有大物，非丝非帛，文理成章；非日非月，为天下明；生者以寿，死者以葬；城郭以固，三军以强；粹而王，驳而伯，无一焉而亡。臣愚不识，敢请之王。
>
> 王曰：此夫文而不采者欤？简然易知而致有理者欤？君子所敬而小人所不者欤？性不得则若禽兽，性得之则甚雅似者欤？匹夫隆之则为圣人，诸侯隆之则一四海者欤？致明而约，甚顺而体，请归之礼。（《礼赋》）

> 有物于此，生于山阜，处于室堂；无知无巧，善治衣裳；不盗不窃，穿窬而行；日夜合离，以成文章；以能合从，又善连衡；下覆百姓，上饰帝王；功业甚博，不见贤良；时用则存，不用则亡，臣愚不识，敢请之王。
>
> 王曰：此夫始生钜，其成功小者耶？长其尾而锐其剽者耶？头铦达而尾赵缭者耶？一往一来，结尾以为事；无羽无翼，反复甚极：尾生而事起，尾邅而事已；簪以为父，管以为母；既以缝表，又以连里；夫是之谓箴理。（《鍼赋》）

荀赋的基本特点是：字句基本整齐，有韵，带有半诗半文的性质；在表现手法上是“遁词以隐意，谲譬以指事”，即用种种巧妙的譬喻来代替直说。“隐语”本是民间的一种俗体，《周易》的爻辞当中，保存了很多民间俗语，其中就有不少属于“遁词以隐意，谲譬以指事”的隐谜。例如《易·归妹·上六》：“女承筐，无实；士刲羊，无血”，本意指剪羊毛。《易·明夷·上六》：“不明，晦，初登于天，后入于地”，原是形容太阳。《诗经·小雅·苕之华》：“牂羊坟首，三星在罶。”《毛传》：牂羊坟首，

言无足道也；三星在罶，言不可久也。”母羊头小腹大，此说“牂羊（母羊）坟首(大头)”。隐含“不会有这种事”的意思。三星（心宿）在天上，影落水中，映在罶(捕鱼工具)里，罶很小，星影很快就会移去，故“三星在罶”隐含“不长久”的意思。可见，“隐语”在春秋之前就流行于下层社会，春秋、战国时代，“隐语”传入宫廷，成为策士说客，以至俳优人物们妙语解颐、能言善辩的一种辞令。《国语·晋语》有“秦客廋词于朝，大夫莫之能对”。所谓“廋词”即是“隐语”。《史记·滑稽列传》说齐国的威王也好隐，淳于髡说之以隐。这种风气在楚国也很盛。《左传·宣公十二年》即记有楚大夫“喻眢井而称麦麹”的说隐。《史记·楚世家》也有一例：

> 庄王即位三年，不出号令，日夜为乐，令国中日：“敢谏者死”。伍举入谏曰：“愿有进隐，曰：‘有鸟在于阜，三年不飞不鸣。’是何鸟也？”庄王曰：“三年不飞，飞将冲天；三年不鸣，鸣将惊人。举退矣，吾知之矣。”

这是利用“隐语”来劝戒人主。《汉书·艺文志·诗赋略》还载有《隐书》十八篇，①说明战国时已有文人留意于“隐体”的写作。荀况大约正是根据、并且创造了说隐一问一对的格局和隐语的语言特点以及它巧言状物的手法，创作出了他的《赋篇》。

荀况是一代大儒，因而，他在改造社会上流行的俗体——“隐体”，使之成为赋体的过程中，也能自觉向《诗经》学习。这一方面表现在语言形式上，他吸收《诗经》的句法，以四言韵文为《赋篇》主体。另一方面，他继承了“诗言志”的传统，运用《赋篇》托物言志。上引《箴赋》，其主旨即在于讽谕君主不应该慢待贤臣志士。东汉班固说：“大儒孙卿……皆作赋以讽，咸有恻隐古诗之义”。（《汉书·艺文志·诗赋略序》）就正是指这一点。

当然，作为“命赋之厥初”（《文心雕龙·诠赋》），荀况的

---

① 刘向《别录》云：“隐书者，疑其言以相问，对者以虑思之，可以无不喻。”（《汉书》颜师古注引）《汉书·艺文志》所载《隐书》十八篇已佚，但其性质由此可见。

赋体作品在艺术上还是很不成熟的。它虽然已具后代赋体的一般特点，却仍然保留着浓厚的"隐语"气息，文采也不甚华丽，与后世的汉赋距离还很大。战国末年，继荀况之后进一步发展赋体文学，开汉赋先导的是楚国人宋玉。

宋玉是"楚辞"家兼赋家。《汉书·艺文志·诗赋略》记"宋玉赋十六篇"，这个数字是包括"辞"、"赋"两类的。现在我们能够看到的题名宋玉的赋作，共十篇。其中《文选》载四篇：《风赋》、《高唐赋》、《神女赋》、《登徒子好色赋》。《古文苑》中有六篇：《笛赋》、《大言赋》、《小言赋》、《讽赋》、《钓赋》、《舞赋》。此外，《文选》还载有他的一篇《对楚王问》，实际上也是赋体作品。不过，关于这些作品向来存在着真、伪的问题，比较可靠的是《文选》中的五篇。这五篇较之荀况的五篇，在手法、体制、语言诸方面都有了很大的变化和提高。现举其著名的《风赋》为例：

> 楚襄王游于兰台之宫，宋玉、景差侍。有风飒然而至，王乃披襟而当之，曰："快哉此风，寡人所与庶人共者耶？"宋玉对曰："此独大王之风耳，庶人安得而共之！"王曰："夫风者，天地之气，溥畅而至，不择贵贱高下而加焉。今子独以为寡人之风，岂有说乎？"宋玉对曰："臣闻于师，枳句来巢，空穴来风。其所托者然，则风气殊焉。"王曰："夫风，始安生哉？"宋玉对曰："夫风，生于地，起于青蘋之末，侵淫谿谷，盛怒于土囊之口，缘泰山之阿，舞于松柏之下，飘忽淜滂，激飏熛怒，耾耾雷声，回穴错迕，蹶石伐木，梢杀林莽。至其将衰也，被丽披离，冲孔动楗，眴焕灿烂，离散转移。故其清凉雄风，则飘举升降，乘凌高城，入于深宫。抵华叶而振气，徘徊于桂椒之间，翱翔于激水之上，将击芙蓉之精，猎蕙草，离秦蘅，概新夷，被荑杨，迴穴冲陵，萧条众芳。然后徜徉中庭，北上玉堂，跻于罗帷，经于洞房，乃得为大王之风也。故其风中人，状直憯凄惏栗，清凉增欷，清清泠泠，愈病析酲，发明耳目，宁体便人，此所谓大王之雄风也。"王曰："善哉论事！夫庶人之风，岂可闻乎？"宋玉对曰："夫庶人之风，塕然起

于穷巷之间，堀堁扬尘，勃郁烦冤，冲孔袭门，动沙堁，吹死灰，骇溷浊，扬腐余，邪薄入瓮牖。至于室庐。故其风中人，状直憞溷郁邑，驱温致湿，中心惨怛，生病造热，中唇为胗，得目为蔑，啗齰嗽获，死生不卒，此所谓庶人之雌风也。”

这篇赋，以君臣问答的方式，借风为譬喻，用所谓“大王之雄风”和“庶人之雌风”的说法，讽刺了贵族统治者的“不择贵贱高下而加”的欺骗，揭示了当时贵族生活的骄奢和平民生活的穷困郁愤。从整个构思来说，它上继荀赋，还没有完全脱尽“隐语”的性质，但从篇幅结构上说，则大大扩张了赋体作品的规模。特别是他的《高唐》、《神女》等赋，还将大量的“楚辞”句式引入赋体，且用词华丽，富于文采。如其《高唐赋》：

昔者楚襄王与宋玉游于云梦之台，望高唐之观，其上独有云气，崪兮直上，忽兮改容，须臾之间，变化无穷。王问玉曰：“此何气也？”玉对曰：“所谓朝云者也。”王曰：“何谓朝云？”玉曰：“昔者先王尝游高唐，怠而昼寝。梦见一妇人，曰：妾巫山之女也，为高唐之客，闻君游高唐，愿荐枕席。王因幸之，去而辞曰：‘妾在巫山之阳，高丘之阻，旦为朝云，暮为行雨，朝朝暮暮，阳台之下，旦朝视之。’如言，故为立庙，号曰朝云。”王曰：“朝云始出，状若何也？”玉对曰：“其始出也，畤兮若松榯；其少进也，晢兮若姣姬。扬袂鄣日，而望所思。忽兮改容，偈兮若驾驷马，建羽旗。湫兮如风，凄兮如雨。风止雨霁，云无处所。”王曰：“寡人方今可以游乎？”玉曰：“可。”王曰：“其何如矣？”玉曰：“高矣显矣，临望远矣。广矣普矣，万物祖矣。上属于天，下见于渊，珍怪奇伟，不可称论。”王曰：“试为寡人赋之。”玉曰：“唯唯。”

惟高唐之大体兮，殊无物类之可仪比。巫山赫其无畴兮，道互折而曾累。登巉岩而下望兮，临大阺之稸水。遇天雨之新霁兮，观百谷之俱集。濞汹汹其无声兮，溃淡淡而并入。滂洋洋而四施兮，蓊湛湛而弗止。长风至而波起兮，若丽山之孤亩。势薄岸而相击兮，隘交引而却会。崪中怒而特高兮，若浮海而望碣石。砾磥磥而相摩兮，巆震天之磕

礚。……纤条悲鸣，声似竽籁。清浊相和，五变四会。感心动耳，回肠伤气。孤子寡妇，寒心酸鼻。长吏废官，贤士失志。愁思无已，叹息垂泪。登高远望，使人心瘁。……

从语言句式上说，他既用四言，也兼用五言、六言、七言乃至八言，又多用楚辞句式；从表现手法上说，他将荀赋以遁词隐意、谲譬指事为主的巧言状物，发展成夸张铺排、穷形尽相的正面描写。在结构上把对问与赋的正文分别开来，使对问既充当引子，以引出赋的正文，又充当序言，说明作赋的缘由。所有这些，为后来汉赋的体制与创作奠定了基础。它的成就与影响远远超过了荀赋。清代评论家程廷祚在《骚赋论》中曾说：

或曰：《骚》作于屈原矣，赋何始乎？曰：宋玉。荀卿《礼》、《知》二篇，纯用隐语，虽始构赋名，君子略之。宋玉以瑰伟之才，崛起骚人之后，奋其雄夸，乃与《雅》、《颂》抗衡，而分裂其土壤，由是词人之赋兴焉。……观其《高唐》、《神女》、《风赋》等作，可谓穷造化之精神，尽万类之变态，瑰丽窈冥，无可端倪，其赋家之圣乎？后之视此，犹后夔之不能舍六律而正五音，公输之不能捐规矩而成方圆矣。于是缀词之士，响应景从。

这段评语虽然对荀赋的开创之功肯定不足，但所述情况大体上还是符合赋体文学发展实际的。宋玉可以说是赋体文学的真正创立者、奠基者。

从荀赋导源于前到宋赋扬波于后，其间不过相差几十年。（荀况与屈原约略同时）宋赋为什么能在体制、语言、风格上较之荀赋产生明显的飞跃呢？这与屈原开创的新兴诗体“楚辞”有着极为密切的关系。屈原的诗歌作品，特别是《离骚》，结构宏伟、文采华美，其间又设为问答，引譬连类，为赋体文学提供了丰富的养料。他的《招魂》也是长于铺陈的杰作。宋玉本是楚人，相传为屈原弟子，又是出色的“楚辞”作家，是屈原诗歌艺

术的优秀继承人。这就决定了宋玉创作赋体，必然会自觉或不自觉地发挥“楚辞”的艺术特长，吸收“楚辞”的大量养分。这不仅表现在他引进了“楚辞”的句式，采用了神话的题材，扩大了造篇的规模，而且更重要的是，他将“楚辞”秾丽奇艳的文采移植于原本质朴的赋体，使赋脱尽了俗体的气息，成为文人手中的雅体。宋玉是以“楚辞”家的才情做赋体的文章，也就是说，他是从屈原为代表的南方楚国的诗歌艺术中开拓了赋体文学的创作天地，所谓“拓宇于楚辞”（《文心雕龙·诠赋》）。

与宋玉一道写赋的景差、唐勒也都是楚国的作家。司马迁说：“屈原既死之后，楚有宋玉、唐勒、景差之徒，皆好辞而以赋见称。”（《屈原列传》）可见赋体文学创作在战国末年的楚国已经开始兴起。正如刘勰所言“讨其源流，信兴楚而盛汉矣”。（《文心雕龙·诠赋》）楚国是赋体文学的发祥地。

汉代，由荀、宋开创的赋体成为文人普遍爱好的文学体裁。他们广泛借鉴了文学创作的历史经验，使赋体文学进入了成熟、发达的阶段——汉赋的阶段。

对汉赋艺术影响最大的乃是“楚辞”。汉人往往“辞”“赋”并称，“辞”“赋”不分。《汉书·艺文志》即把屈原和其他“楚辞”作家的诗歌全部归入赋类。这样做自然是不恰当的。“辞”是“辞”，“赋”是“赋”，是两类不同的文体。但是，由此也可以看出汉人自觉地以屈原作品为赋体楷模的态度，汉赋对“楚辞”的吸收主要在艺术形式上。汉赋的普遍特征，如体制的宏伟，辞藻的华丽都打上了“楚辞”深刻的烙印。

《诗经》对汉赋也有一定影响。汉代散体赋的韵文多用四言句式，而这正是《诗经》的格局。本来，向《诗经》学习，用四言写赋始于荀况，汉赋中的四言与此一脉相承并有很大发展。它主要吸收了《雅》、《颂》典重的四言风格，使四言成了汉赋铺陈事物的一个重要手段。

先秦散文对汉赋也有不容忽视的作用。清代章学诚在他的

《文史通义·诗教》中说：

> 古之赋家者流，原本《诗》、《骚》，出入战国诸子。假设对问，《庄》、《列》寓言之遗也；恢廓声势，苏、张纵横之体也；排比谐隐，韩非《储说》之属也；征材聚事，《吕览》类辑之义也。

汉代散体大赋在假设问对中的那些侈陈形势、恢廓声势的言辞，排比谐隐、征材聚事的手法，都很容易使我们想到先秦散文，特别是象《战国策》中的那些记载谋臣策士们的一些言谈辞令。《战国策》主要是记载纵横家言谈的书。活跃在当时的一些纵横之士，本是往来于各诸侯王国之间的一些政治家兼说客，他们的本领主要是侈谈形势，夸说利害，以危言耸听和华辞美谈来打动人主。《战国策》中的某些篇章段落，与赋体已很接近，如《战国策·楚策》中《庄辛谓楚襄王》一章，清代学者姚鼐编《古文辞类纂》时，干脆就直接归为《辞赋类》。故章炳麟在论到汉赋时曾说："纵横家的话，本来有几分象赋，到天下一统的时候，纵横家用不着，就变作辞赋家。"（见《章太炎的白话文》）这一看法是基本符合事实的。汉初至武帝时代，实行"郡国并行"制度，纵横之风仍然盛行，所谓淮南策士、梁园宾客，他们的活动和言谈、奏议均带有纵横家色彩就是证明。而他们往往又是赋的作者，如贾谊、枚乘、司马相如等，因此，也不难看出赋体与纵横家的联系。

总之汉赋，就是在荀赋、主要是宋赋基础上，广泛吸收、综合了"楚辞"、《诗经》、先秦散文的一些文体特点和创作手法，而发展起来的一种新文体。

第二节 赋体的分类、体制特点和演变

最早将赋分类记述的，是班固《汉书·艺文志》。《汉书·艺文志》“诗赋略”中，总举诗赋一百零六家，一千三百一十八篇。除去其中诗歌二十八家，三百一十四篇，则赋有七十八家，一千零四篇。它又将赋分成这样四类：

1．自屈原至王褒，赋二十家，三百六十一篇；

2．自陆贾至朱宇，赋二十一家，二百七十四篇；

3．自孙卿（荀况）至路恭，赋二十五家，一百三十六篇；

4．自客主赋至隐书，赋十二家，二百三十三篇。

这一分类，是把屈原等楚辞作品也作为赋体的，这代表了汉代人的意见，也是后世称屈原的作品为“屈赋”，称楚辞作品为“骚赋”之所本。另外，班固当时把赋体作家、作品分为这样四大类，其区分的标准是什么，因为没有叙说，而且所著录的作家作品，今天早已十佚八、九，所以已很难确知了。清代章学诚曾加以研究、推断说：“然则三种之赋（指前三类），亦如诸子之各别为家，而当时不能尽归一例者耳。”又说：“三种之赋，人自为篇，后世别集之体也；杂赋一种（指第四类），不列专名，而类叙为篇，后世总集之体也。”（《文史通义》）意思是说，班固的分类主要是按照赋作的流派划分的，第四类则带有赋作的总集的性质。这当然也只是一种推测，不过我们从班固的这一著录中，起码可以推知当时赋家辈出，赋作十分繁盛，而又各有特点的情况。

《昭明文选》是我国现存的编选最早的一部文学总集。《文选》的主编者萧统，把赋列于所收作品的最前面，并分为京都、郊祀、耕籍、畋猎、纪行、游览、宫殿、江海、物色、鸟兽、志、

哀伤、论文、音乐、情等十五类，一望而知，他是以赋作的内容、题材作为划分类别的标准的。从这里，我们可以窥知从两汉到六朝一些主要作家作品的情况，知道这一时期赋作的题材是相当多样化的。

后世，赋体作品的创作经历了不同时期，在体制上不断有所变化。明代徐师曾在他的《文体明辨》中，便把赋划分为古赋、俳赋、文赋、律赋四类，这大致可以反映出赋在不同时期体制上的变迁和特点，多被后人所接受。现在，我们就按照这一分类，概述如下：

古　赋

古赋，主要是指产生于两汉的辞赋。古赋，一方面是说它产生的时代早；同时，也是相对于后来讲求对仗、声律的俳赋、律赋来说的，所以凡后世仿照两汉时代的赋作，不讲求对仗、声律的赋作，也概称古体赋。

汉代是赋体作品最为发达的时代。在东汉末年五言诗没有正式登上文坛以前，赋几乎是文人创作的唯一形式。西汉时期赋体作品的创作繁盛情况，我们据前面所引的《汉书·艺文志》的著录，就可以清楚地看到。另据范晔《后汉书·文苑传》所载，东汉文人凡有著述者，也几乎无人不有辞赋作品。两汉辞赋兴盛的原因，与当时封建统治阶级的奖励提倡有很大关系。汉初，继秦末大动乱以后，建立了空前统一的大帝国。当时社会经济有一定的恢复和发展，在这一基础上，封建贵族统治阶级建京都，修园苑，盖宫殿、打猎、饮酒、歌舞，过着追求各种享受的奢侈生活。同时，他们为了所谓“润色鸿业”，粉饰升平，还招致了一些御用文人在自己的身边，专门要他们写些歌功颂德的辞赋，来取得精神上的享受。起初，是各诸侯王如吴王濞、梁孝王刘武、淮南王刘安等，招揽文士，一时赋家如邹阳、严忌、枚乘、司马相如等人，都出于他们的门下。武帝、宣帝都爱好文学，重视辞

赋，许多文士都通过作赋、献赋可以得官。在这种情况下，一般文学侍从之臣自然是“朝夕论思，日月献纳”，“诸生竞利，作者鼎沸”了。

汉代辞赋描写的主要是帝王贵族的生活，反映的是他们的爱好，我们看下面这样一段记述，就可以知道了：“武帝春秋二十九，乃得皇子，群臣喜，故皋（枚皋）与东方朔作皇太子生赋及立皇子禖祝，受诏所为，皆不从故事，重皇子也。初，卫皇后立，皋奏赋以戒终，皋为赋善于朔也。从行至甘泉、雍、河东，东巡狩，封泰山，塞决河宣房，游观三辅离宫馆，临山泽，弋猎射驭狗马蹴鞠刻镂，上有所感，辄使赋之。”（《汉书·枚皋传》）但这也只是一个方面。在赋作者本人来说，在作赋的时候，往往也怀有一些“意存讽喻”的意思在里边。这样，就在赋作中产生了这样的情况，为了满足封建贵族的趣味，为了炫耀赋作者的才学，便尽量堆垛辞藻，做些夸张繁缛的描写，最后再带点劝戒的意思在里边。这就形成汉赋的基本特点。西汉赋作家扬雄，曾有一段评论的话说：“雄以为赋者，将以风之，必推类而言，极靡丽之辞，闳侈钜衍，竞于使人不能加也，既乃归之于正，然览者已过矣。往时武帝好神仙，相如上《大人赋》欲以风，帝反缥缥有凌云之志。由是言之，赋劝而不止，明矣！”这正道出了汉代辞赋的一般特点：在表现方法上，对一物一事，往往不惜笔墨，堆砌辞汇，反复类比、伸说，名为“将以风”，实际上是对贵族生活的一种渲染，是一种汇聚辞藻、字汇的游戏。所以清代袁枚在他的《随园诗话》中，竟直接把两汉时代的古赋，比做搜集事典、字辞的类书，说：“古无类书，无志书，又无字汇，故《三都》、《两京》赋，言木则若干，言鸟则若干，必待搜辑群书，广采风土，然后成文。果能才藻富艳，便倾动一时，洛阳所以纸贵者，直是家置一本，当类书、郡志读耳。”当然，这是一种极端的说法，两汉的赋，即那些规模宏大、辞藻叠垒的大赋，也还属文学作品，只不过它们堆砌词藻的缺点，也是显而易见的。

西汉时期赋的代表作家作品有枚乘的《七发》，司马相如的

《子虚赋》、《上林赋》，扬雄的《甘泉赋》、《羽猎赋》，班固的《两都赋》等。东汉时期有张衡的《西京赋》、《东京赋》等。

古体赋，即汉赋从体制上可以分为三类：一类是散体大赋，一类是“骚体”赋，一类是小赋。

汉代盛行的赋体作品，假设问答，韵散间出，散文的意味重，故称为散文赋。例如司马相如的《子虚赋》、《上林赋》、扬雄的《长杨赋》、班固的《两都赋》、张衡的《两京赋》。散体赋一般篇幅较长，规模很大，所以又称为散体大赋，或者汉大赋。

典型的汉代大赋多采用主客对话的方式构成赋文。赋文的前面往往有专门的序言，以说明创作的缘故和主旨。例如班固的《两都赋序》。赋文本身则可分为“首、中、尾”三部分。“首”一般通过赋中人物简单的对话，介绍赋中人物问对的缘由。例如枚乘《七发》的开头一段：

> 楚太子有疾，而吴客往问之，曰：“伏闻太子玉体不安，亦少闲乎？”太子曰：“惫，谨谢客。”客因称曰……

又如班固《两都赋》之一《西都赋》的开头：

> 有西都宾问于东都主人曰：“盖闻皇汉之初经营也，尝有意乎都河洛矣，辍而复康，寔用西迁，作我上都。主人闻其故而睹其制乎？”主人曰：“未也。愿宾摅怀旧之蓄念，发思古之幽情，博我以皇道，弘我以汉京。”宾曰：“唯唯”……

所谓“首”，起的是“引子”的作用。赋的中间部分是作品的主要内容，一般由赋中假设的“主”或“客”的高谈阔论构成。这种高谈阔论，通常由一个人一气呵成。例如《子虚赋》的中间部分就是子虚向乌有、亡是公夸耀楚王游猎云梦的盛况，换句话

说，是子虚的大段独白。有些作品，则以主、客各人的大段夸谈自成一个单篇，然后再将两个单篇合为一赋。例如《两都赋》即由《西都赋》和《东都赋》组成。也有少数作品采取了一边谈一边问的方式。例如《七发》，即由吴客赋一事，问一句，一问一答，依次赋完七事。大赋的结尾也有一种模式。在主客问答的赋中，必以一方向另一方的诚服而告终。例如，《长杨赋》的结尾：

言未卒，墨客降席。再拜稽首，曰："大哉体乎！允非小人之所能及也。乃今日发蒙，廓然已昭矣。"

有的还在最后加上一些诗，如《两都赋》：

主人之辞未终，西都宾矍然失容，逡巡降阶，惵然意下，捧手欲辞。主人曰："复位，今将授子以五篇之诗。"……其诗曰……

另外，也还有某些赋未采取主客问答的方式，其开头则由作者写一简单的小序，交代作赋的缘由，结尾则往往采用"楚辞"的"乱曰"或"辞曰"，如王文考的《鲁灵光殿赋》、扬雄的《甘泉赋》等。

汉代大赋的韵、散构成，就问答体说，一般首、尾用散文，中间部分用韵文。非问答体则首（以序代"首"）用散文，中间、结尾用韵文。韵文以四言、六言为主，杂以三言、五言、七言，以及更长的句子；并且也常常使用"楚辞"的"兮"字句；在节与节之间，多用散文性质的连接词。例如"于是乎"、"若夫"、"况乎"、"岂必"等等，这也正是汉赋韵文不能等同诗歌的重要因素。

文采华丽，辞藻丰富，是汉代大赋语言上的显著特点。晋代的葛洪说："《毛诗》者，华彩之辞也，然不及《上林》、《羽猎》、《二京》……之汪秽博富也。"例如《两都赋》中关于西

都的一段描写就是十分富丽雅瞻的文字：

> 是故横被六合，三成帝畿；周以龙兴，秦以虎视……其阳则崇山隐天。幽林穹谷；陆海珍藏，兰田美玉；商洛缘其限，鄠杜滨其足；源泉灌注，陂池交属；竹林果园，芳草甘木；郊野之富，号为近蜀。……下有郑白之沃，衣食之源；提封五万，疆场绮分；沟塍刻镂，原隰龙鳞；决渠降雨，荷插成云；五谷垂颖，桑麻铺棻。

铺张扬厉，踵事增华，是汉代大赋创作手法上的基本特征。主要有三点。一是描写事物，面面俱到，以求穷形尽相。例如《子虚赋》描写楚国的云梦泽：

> 其山则盘纡茀郁……其土则丹青赭垩……其石则赤玉玫瑰……其东则有蕙圃……其南则有平原广泽……其高燥则生葴菥苞荔……其埤湿则生藏莨蒹葭……其西则有涌泉清池……其北则有阴林……其上则有鹓雏孔鸾……其下则有白虎玄豹……

将所赋对象从上下左右、东南西北各个角度详尽充分地表现出来，这种手法就是司马相如所说的“一经一纬，一宫一商”。（《西京杂记》载相如答盛览问）二是通过大力的夸张、类比，铺叙所描写的事物。这方面的例子，在汉赋中不胜枚举。刘勰在《文心雕龙·夸饰》中曾概括地说：

> 故上林之馆，奔星与宛虹入轩；从禽之盛，飞廉与鹪鹩俱获。及扬雄甘泉，酌其余波，语瑰奇，则假珍于玉树；言峻极，则颠坠于鬼神。至东都之比目，西京之海若……至如气貌山海，体势宫殿……莫不因夸以成状，沿饰而得奇也。

司马相如所谓“赋家之心，包括宇宙，总览人物”主要就体现在这种想象、夸张、类比上。三是大量使用排比、对偶的技巧来组

织夸丽的文辞，层层铺垫，造成波澜壮阔的场面、雄厚充沛的气势。例如下面的一节：

> 撞千石之钟，立万石之虡，建翠华之旗，树灵鼍之鼓；奏陶唐氏之舞，听葛天氏之歌；千人唱，万人和；山陵为之震动，川谷为之荡波。（《上林赋》）

确实具有震荡人心的艺术力量。以致建安时代号称“赋颂之祖，作者之师”的曹植感叹地说：“葛天氏之乐，千人唱，万人和，听者因以蔑韶夏矣。”（《文心雕龙·事类》引）

汉代大赋在题材上以描写宫殿、游猎、山川、京城等宏大的事物为主，在主题上以夸耀帝国的声威，并对最高统治者歌功颂德为主，所谓“体国经野，义尚光大”(文心雕龙·诠赋》)。而于临近终篇，也往往寄托一些讽谕君王励精图治的思想，这一特点，被古人称为“曲终奏雅”。

汉赋中先于散体赋产生的是“骚体”赋。所谓“骚体”赋是指在体制上极力模仿“楚辞”并且以赋名篇的作品。例如贾谊的《吊屈原赋》，司马相如的《长门赋》，班彪的《北征赋》；而不包括那些纯粹模拟“楚辞”的“骚体”诗，例如扬雄的《畔牢愁》，刘向的《九叹》，王逸的《九怀》等。

于“骚体”赋、散体赋之外，汉代还有很多篇幅较短的赋，习惯上，人们将它们与动辄千言的大赋相对而言，称为小赋。小赋一般不采用大赋那种设为问答、韵散间出的结构，是通篇押韵的韵文。韵文句式，有的是单一的四言，如羊胜《屏风赋》：

> 屏风鞈匝，蔽我君王；重葩累绣，沓璧连璋；饰以文锦，映以流黄；画以古烈，颙颙昂昂；藩后宜之，寿考无疆。

有的是四言为主，并用三言、六言、七言，如邹阳《几赋》、枚

乘《柳赋》等；有的则以“楚辞”的句式加四言构成全篇，如张衡《归田赋》。小赋从内容上也可分成两类。专咏一物的称为咏物小赋，如《屏风赋》。以抒情言志为主的称为抒情小赋，如《归田赋》。咏物小赋产生于西汉，抒情小赋产生于东汉。东汉抒情小赋是较之汉大赋更具艺术性、更有生命力的清新文体。

散体赋、“骚体”赋和小赋构成汉赋的整体。但散体赋，即大赋是汉赋的主干，“骚体”赋和小赋则是汉赋的分支。就赋体的发展来看，“骚体”赋是汉大赋的前驱形式，抒情小赋则是汉大赋的演变。

俳　　赋

俳赋，又称骈赋，是在古赋的基础上发展变化出来的一种新赋体。这种赋开始于魏、晋以后，盛行于南北朝时期。俳，是俳偶；骈，是骈拇，都是指字句对仗的意思。俳赋的主要特点，就是追求字句上的工整对仗、音节上的轻重协调。这是与这一时期文学上普遍兴起的骈俪风尚分不开的。孙梅在《四六丛话》中论到赋的演变时说：“左（思）、陆（机）以下，渐趋整炼，齐、梁而降，益事研华，古赋一变而为骈赋。江（淹）、鲍（照）虎步于前，金声玉润；徐（陵）、庾（信）鸿骞于后，绣错绮交；固非古音之洋洋，亦未如律体之靡靡也。”这既说明了赋从古到骈的演变过程，也概述了骈赋的主要特征。

本来，在赋中用对仗句，古赋中也是有的。如班固的《两都赋》：“周以龙兴，秦以虎视。”张衡的《东京赋》：“声与风游，泽从云翔”等等，但这不过是偶尔出现。到了魏、晋以后，赋中使用对仗句就逐渐多起来。我们试摘其中的一些字句，就可以清楚地看到其风尚之渐，及其演变的痕迹。

如曹植的《洛神赋》：

"其形也，

翩若惊鸿，
婉若游龙；

荣曜秋菊，
华茂春松；

髣髴兮若轻云之蔽月，
飘飖兮若流风之回雪。

远而望之，皎若太阳升朝霞；
迫而察之，灼若芙蕖出渌波。

秾纤得衷，
修短合度；

肩若削成，
腰如约素。

…………

于是

屏翳收风，
川后静波；

冯夷鸣鼓，
女娲清歌。

…………

于是

越北沚，
过南岡；

纡素领，
回清阳。……"

左思的《三都赋》：

水陆所凑，兼六合而交会焉；
丰蔚所盛，茂八区而菴蔼焉。

又：

{翫其碛砾，而不窥玉渊者，未知骊龙之所蟠也，
{习其敝邑，而不睹上邦者，未知英雄之所蹠也。

又：

{剑阁虽嶛，凭之者蹶，非所以深根固蒂也；
{洞庭虽濬，负之者北，非所以爱人治国也。

又：

{翼翼京室，眈眈帝宇，巢焚原燎，变为煨烬，故荆棘旅庭也；
{殷殷寰内，绳绳八区，锋镝纵横，化为战场，故麋鹿寓城也。

又：

{南瞻淇澳，则绿竹纯茂；
{北临漳滏，则冬夏异沼。

晋陆机《文赋》：

{遵四时以叹逝，
{瞻万物而思纷；
{悲落叶于劲秋，
{喜柔条于芳春；
{心懔懔以怀霜，
{志眇眇而临云。

又：

{浮天渊以安流；
{濯下泉而潜浸。

又：

{沈辞怫悦，若游鱼衔钩，而出重渊之深；
{浮藻连翩，若翰鸟缨缴，而坠层云之峻。
{收百世之阙文，
{采千载之遗韵；
{谢朝华于已披，
{启夕秀于未振；

观古今于须臾，
抚四海于一瞬。

以上所举，是魏、晋时代的例子。我们可以看到，在句式上追求整炼、俳偶的风气已经形成；单对和长隔句对，在作品中已是所在多有，屡见不鲜了。到了南北朝时期，对偶工整，辞藻华丽、新巧的俳赋，就成了一般赋作的主要体格，如鲍照的《芜城赋》，江淹的《恨赋》、《别赋》，沈约的《丽人赋》、谢庄的《月赋》、庾信的《哀江南赋》、《春赋》、《灯赋》、《对烛赋》，在当时都号称为名篇，而无一不是俳体。沈约的某些赋作，对偶时还要讲究平仄音律，庾信的赋作如《小园赋》，甚至采用工整的四、六对①，这与“古赋”的区别就更显然了。此外，这一时期的赋，在篇幅上也已缩短，象“古赋”那样的长篇巨制已属少见。而且这时的许多小赋，往往带有较多的抒情成分，在倾向上则更接近于诗歌一些。元代祝尧在《古赋辨体》中，曾对由古赋到俳赋的演化做了这样的叙述和评论：

“尝观古之诗人，其赋古也，则于古有怀；其赋今也，则于今有感；其赋事也，则于事有触；其赋物也，则于物有况。情之所存，索之而愈深，穷之而愈妙。彼其于辞，直寄焉而已矣。

后之辞人，刊陈落腐，惟恐一话未新；搜奇摘艳，惟恐一字未巧；抽黄对白，惟恐一联未偶；回声揣病，惟恐一韵未协。辞之所为，罄矣而愈求，妍矣而愈饰。彼其于情，直外焉而已矣。

盖西汉之赋，其辞工于楚《骚》，东汉之赋，其辞（按，原本缺“辞”字，今补）又工于西汉，以至三国六朝之赋，一代工于一代。辞愈工，则情愈短而味愈浅；味愈浅则体愈下。建安七子，独王仲宣辞赋有古风；至晋陆士衡辈《文赋》等作，已用俳体；流至潘岳，首尾绝俳，迨沈休文（沈约）等出，四声八病起，而俳体又入于律矣。徐、庾继出，又复隔句对联，以为骈四俪六；簇事对偶，以为博物洽闻；有辞

① 四六对，即四、四；六、六的句式相对仗，或四六、四六的句式相对仗，这是后期骈体所具有的主要句式和对仗形式。

无情，义亡体失，此六朝之赋所以益远于古。然其中有安仁(潘岳)《秋兴》、明远（鲍照）《舞鹤》等篇，虽曰其辞不过后代之辞；若乃其情，则犹得古诗之余情矣。于此益叹古今人情如此其不相远，古诗赋义，其终不泯也。

祝尧在这里，把诗、赋做了比较，指出赋体作品往往缺乏思想感情，不象古诗那样有情味。这一般说来是对的。另外，他又把“古赋”和“俳赋”做了比较，认为俳赋更加“有辞无情”，因而还不如“古赋”。赋的发展变化，从西汉到东汉，到三国六朝，一代不如一代，是退化的。大概在他看来，“古赋”有时还有“通讽喻”的古诗之“义”，到了俳赋就“义亡体失”，完全丧失了价值。我们认为，这种看法也不够全面。赋体作品往往有形式主义的缺点，古赋堆砌词藻，俳赋追求妍巧，但从东汉开始，已经出现了一些疾世抒怀的作品，魏晋和魏晋以后，赋又加强了抒情性，语言技巧也有创新、提高。从文学的角度看，是不能得出一代不如一代的结论的。三国六朝时代的一些赋体作品，无论在情味上、艺术技巧上，比起那些自命为“通讽喻”的“古赋”来，还更具有文学价值一些，这应当是事实。

现举庾信的《灯赋》为例：

九龙将暝，三爵行栖。琼钩半上，若木全低。窗藏明于粉壁，柳助暗于兰闺。翡翠珠被，流苏羽帐。舒屈膝之屏风，掩芙蓉之行障。卷衣秦后之床，送枕荆台之上。乃有百枝同树，四照连盘。香添然蜜，气杂烧兰。烬长宵久，光青夜寒。秀华掩映，蚖膏照灼。动鳞甲于鲸鱼，焰光芒于鸣鹤。蛾飘则碎花乱下，风起则流星细落。况复上兰深夜，中山清。楚妃留客，韩娥合声。低歌著节，游弦绝鸣。辉辉朱烬，焰焰红荣。乍九光而连采，或双花而并明。寄言苏季子，应知余照情。

这是一篇产生于六朝时期的典型的俳体小赋，从题材上看，它写的是日常生活中的品物，表露的是闺房女子的离情，已不象两汉大赋那样专写帝王生活，以及都城、大邑等内容，在结构上也不

拘泥于前序、后乱和主客问答的形式。而最突出的特点是句式整炼和对偶。如这篇咏物抒情的小赋，除开首两句外，全部都是对偶句，两句组成一联，十分工整。赋中除两处用了连接词语“乃有”、“况复”外，都是整齐的四字句和六字句。全赋虽然也采取铺叙的写法，但用辞新巧、蕴藉，比较接近于当时的诗体。以上这些都是与汉大赋很不相同的。

律　赋

律赋，主要是适应唐、宋科举考试用赋而产生的一种既讲究对偶，又限制音韵的新赋体。它是在六朝的俳赋基础上变化出来的。俳赋，本是讲究对仗工整的，而沈约等人“四声八病说”出现以后，又于对仗工整以外，兼讲音韵上的协和，这样，就与两汉、魏晋时代的古赋，相去更远了。清李调元《赋话》云：“鲍照、江淹，权舆已肇，永明、天监之际，吴均、沈约诸人，音节谐和，属对精密，而古意渐远。庾子山演其习，开隋、唐之先躅，古变为律，子山实开其先。”又说：“古变为律，兆于吴均、沈约诸人，庾子山信衍为长篇，益加工整，如《三月三日华林园马射赋》及《小园赋》，皆律赋之所自出”。在此之前，明徐师曾在《文体明辨》中也已说过：“三国、两晋以及六朝，再变而为俳，唐人又再变而为律；……至于律赋，其变愈下，始于沈约‘四声八病’之拘，中于徐（陵）、庾（信）‘隔句作对’之陋，终于隋、唐、宋‘取士限韵’之制，但以音律谐协、对偶精切为工，而情与辞皆置弗论。”他们都认为律赋来源于俳赋，这是不成问题的。但律赋具体的产生，却是隋唐科举制度的产物，它在体制上的一些特点，不是象其他文体一样，由作家在创作实践中，逐渐自然形成的，而是出于当时统治阶级课试制度的需要，硬加规定的。

科举考试用赋，是从隋文帝时开始的，唐初沿袭此例，于唐初

王勃的集子里，已发现有限韵的律赋作品（《寒梧栖凤赋》，以“孤清夜月”为韵）。到了中唐时期，限韵的律赋作品则大量涌现，著名的诗人王起、白居易等，也是当时律赋的名家。宋代也以赋取士，习作的人当然不少，直到元代，课试改用古赋，作律赋的风气才中息下来。

律赋在体制上，除讲求俳偶外，以限韵为基本特点。其目的无非是设置种种限制，使考官容易分高下。律赋的限韵，也经历了由松到严的过程。宋代洪迈《容斋随笔》云：“唐以赋取士，而韵数多寡、平侧次序原无定格”。他列举了三韵、四韵、五韵、六韵，七韵等种种情况，认为“自太和以后，始以八韵为常。”在平仄方面，他又列举了五平三仄、六平二仄、三平五仄等情况，认为到后唐庄宗时，才又定为以四平四仄为标准。实际上，后来律赋不仅讲韵数、讲平仄，还讲次韵（按所限韵脚，依次来押韵），甚至讲五声次第（即上平、下平、上声、去声、入声），限制越来越多。律赋，一般也限定字数，很少有超过四百字的。

总之，在唐、宋几百年间，以赋课试，时行时辍，对律赋的要求也不完全一致。但它总是作为一般士子干名求禄的工具而流行着，在内容上不是阐释经义，就是向封建统治者歌功颂德。又加以讲究程式，带着种种枷锁，因此很少出现有价值、有意义的作品。

律赋，今已少见，特举唐代王起《五色露赋》（以“率土康乐之应”为韵）一例以见一斑。

露表嘉瑞，国昭元吉。发五色以斯呈，掩百祥而非匹。辉光骇目，知泛滟之惟新；变化殊姿，觉凄清之有失。若非泽无不被，化无不率。（题韵）则何以感之于寥天，荣之于圣日。尔其寂历地表，希微天宇。无声而零，有色斯睹。始暧空而杂糅，俄泫草而周普。沾于衣也，皆成黼黻之衣；润于土焉，更谓苴茅之土。（题韵）且其白能受彩，朱则孔

阳。青映苔而转丽，玄点漆而有光。既炫耀于众彩，终错杂于中黄。傥在琉璃，味无忝于甘醴；如浮葭菼，色讵变于凝霜。何湑兮之膏润，有涣乎之文章。固可以扶寿而愈疾，俗泰而时康。（题韵）徒观夫泥泥未晞，瀼瀼既落。珠彩点缀，日华照灼。无烦勒毕之求，方成曼倩之乐。（题韵）散东陵之上，乍混其瓜；洒西山之中，更迷其药。其凝厌浥，其布葳蕤。鹤将警而未测，蝉欲饮而犹疑。何绀雾而喻矣，何卿云而比之，（题韵）则知坠露成文，休祥有证。实我后之冥感，掩前王之嘉应。（题韵）

王起为唐贞元十四年进士，《五色露赋》为当时课赋的试题，所限定的韵为“率土康乐之应”。这篇赋共二百九十四字，分别将所限韵字嵌于赋中，而且是依次用韵。内容无非是假借虚构的祥瑞，粉饰太平，向封建统治者歌功颂德；在限定的程式中，力求合于课试的要求，无异于文字游戏，在文学史上是没有什么地位的。

文　赋

文赋，是受唐宋古文运动的影响而产生的。它的主要特点，是一反俳赋、律赋在骈偶、用韵方面的限制，而接近于古文，也就是说趋向于散文化。唐宋时代有名的文赋作者，也多是当时的古文家，如欧阳修、苏轼等。

文赋一般不排斥骈偶句，如欧阳修《秋声赋》中的“初淅沥以萧飒，忽奔腾而砰湃”，“草拂之而色变，木遭之而叶脱”。苏轼前后《赤壁赋》中的“纵一苇之所如，凌万顷之茫然”，“耳得之而为声，目遇之而成色”，“山高月小，水落石出”等等，但它只是在行文当中偶尔用之，而且也不象俳赋那样一味追求声色的华丽。文赋在用韵上，也较为自由。句式以四言、六言为主，但也掺用大量的长句，除连接词语外，还使用“之”、“也”、“乎”、“哉”、“邪”、“矣”、“焉”等虚词。在谋篇用句

上，它吸收了当时古文的章法、气势。比起两汉的辞赋来，它虽然也有铺陈的特点，但克服了喜欢用僻字和堆砌词藻的毛病，特别是在内容上，已不象汉赋那样专事歌功颂德或执着于什么“以讽谕为宗”。但它的一般缺点，是往往流于说理。明代徐师曾说：“文赋尚理，而失于辞，故读之者无咏歌之遗音，不可以言丽矣。”（《文体明辨·序说》）但也不全是如此。宋代苏轼的《赤壁赋》是文赋中的名篇，虽然也杂以议论、说理，但叙事、写景却很形象、生动，而且文字清新流畅，既富有诗意，又贯串着古文的气势。现举苏轼的《前赤壁赋》为例：

壬戌之秋，七月既望，苏子与客泛舟于赤壁之下，清风徐来，水波不兴。举酒属客，诵明月之诗，歌窈窕之章。少焉，月出于东山之上，徘徊于斗牛之间。白露横江，水光接天。纵一苇之所如，凌万顷之茫然。浩浩乎如冯虚御风，而不知其所止，飘飘乎如遗世独立，羽化而登仙。

于是饮酒乐甚，扣舷而歌之。歌曰：“桂棹兮兰桨，击空明兮泝流光。渺渺兮予怀，望美人兮天一方。”客有吹洞萧者，依歌而和之。其声呜呜然，如怨如慕，如泣如诉，余音娲娲，不绝如缕，舞幽壑之潜蛟，泣孤舟之嫠妇。苏子愀然，正襟危坐而问客曰：“何为其然也？”

客曰：“‘月明星稀，乌鹊南飞’，此非曹孟德之诗乎？西望夏口，东望武昌，山川相缪，郁郁苍苍，此非孟德之困于周郎者乎？方其破荆州，下江陵，顺流而东也，舳舻千里，旌旗蔽空，酾酒临江，横槊赋诗，固一世之雄也，而今安在哉？况吾与子渔樵于江渚之上，侣鱼虾而友麋鹿，驾一叶之扁舟，举匏樽以相属。寄蜉蝣于天地，渺沧海之一粟，哀吾生之须臾，羡长江之无穷。挟飞仙以遨游，抱明月而长终，知不可乎骤得，托遗响于悲风。”

苏子曰：“客亦知夫水与月乎？逝者如斯，而未尝往也；盈虚者如彼，而卒莫消长也。盖将自其变者而观之，则天地曾不能以一瞬。自其不变者而观之，则物与我皆无尽也，而又何羡乎？且夫天地之间，物各有主。苟非吾之所有，虽一毫而莫取。惟江上之清风，与山间之

明月，耳得之而为声，目遭之而成色，取之无禁，用之不竭，是造物者之无尽藏也，而吾与子之所共适。

客喜而笑，洗盏更酌。肴核既尽，杯盘狼藉。相与枕藉乎舟中，不知东方之既白。

从这篇文赋中我们可以看到，作者采用的也是主、客问答的方式。句式以散句为主，但也掺杂较多的整炼的四字句、六字句，可以看到骈赋对它的影响。它的押韵方式很自由，有的句句押，有的隔句押，有的三句、四句才押的，韵脚也不一定在句末，如果句末是虚词，往往在虚词的前面押韵。篇中也用了若干对偶句，但也只是出于修辞的需要，而不象俳赋那样肆意地追求，因此不露雕琢造作的痕迹。

赋发展到清代，因受当时八股文的影响，一般又把八股文的股对、程式引到赋作中来，从内容到形式已经和制举文字一样，完全走入末流而无足取了。

总之，赋这一文体是比较特殊的。在其发展演变过程中，往往受到同时代的诗歌或散文的影响。有时是散文的成份加多，诗歌的成份减少；有时是诗歌的成份加多，散文的成份减少。它一直保持着半诗半文的性质，而成为我国古代文学中的一种独立的文体。

第四章　乐府体诗

第一节　乐府诗的名称和来源

在中国古典诗歌中，有一种被称为“乐府”或“乐府诗”的诗体。最初它属于一种由专门机构编制、搜集起来的“歌诗”（配乐可唱的诗篇），后来在文体分类上，则成为诗体的一种。

乐府诗作为一种诗体的名称，是由汉代专门掌管音乐的一个官署名称——“乐府”而来的。汉代人把当时由乐府机关所编录和演奏的诗篇称为“歌诗”，东晋六朝时人，才开始称这些歌诗为“乐府”或“乐府诗”①。梁代刘勰著《文心雕龙》，他在文体分类上，除所谓《明诗》、《辨骚》以外，另外还分立出《乐府》一篇。梁太子萧统所编的《昭明文选》，在对所选录的诗文分体分类的时候，于“赋”、“诗”、“骚”之后，也另外划立了“乐府”一门。从这以后，在中国古典诗歌中，便有了“乐府”或“乐府诗”这一门类和名称了。

乐府诗体因汉乐府机构而得名。班固称“至武帝定郊祀之礼，乃立乐府，采诗夜诵”（《汉书·礼乐志》），后世多根据此而认为乐府机构是汉武帝刘彻时开始设立的。实际并非如此。一九七七年，在陕西秦始皇墓附近出土的编钟上面，已有用秦篆刻记的“乐府”二字，据此可知秦代已有乐府的设置。又据《汉书·

① 汉代称乐府机关所采编之作品为歌诗，如《汉书·艺文志》著录汉代采诗目录时称“吴、楚、汝南歌诗十五篇”、“燕代讴，雁门、云中、陇西歌诗九篇、“邯郸、河间歌诗四篇”等等。至晋、宋之际则开始径称这类诗为“乐府”，如据沈约《宋书》卷五十载：“鲍照尝为古乐府，文甚遒丽。”又同书卷一百载：“沈林子所著诗、赋、赞、三言、箴、祭文、乐府、表、笺、书、记、白事、启事、论老子，一百二十一首。”鲍照、沈林子均为晋、宋初人，则知以“乐府”转为诗体名，殆始于此。

礼乐志》记载："房中祠乐习，高祖唐夫人所作也。……孝惠二年使乐府令夏侯宽备其箫管，更名为《安乐世》。可知汉因秦制，汉初已有"乐府"。但虽然如此，武帝对于乐府，却自有他的贡献。那就是他大规模扩充了乐府的规模和职能。据记载武帝时代的乐府，设有令、音监、游徼等各级官吏，可见备员繁多；而特别有重要意义的是，武帝时创立的乐府，曾大规模地做过采集民歌的工作，这一贡献是不小的。据《汉书·艺文志》说："自孝武立乐府而采歌谣，于是有代、赵之讴，秦、楚之风；皆感于哀乐，缘事而发，亦可以观风俗，知厚薄云。"不管当时统治阶级采诗的目的如何，是供娱乐也好，供政治借鉴也好，而在客观上它起了收集和保存民歌的作用，使当时四散于民间仅靠口头流传的许多作品得以集中和记录下来，这在文学史上是具有重要意义的。又据同书著录，当时采诗的地域实不限于赵、代、秦、楚四地，而是北起燕、代，南至淮南、南郡，东起齐、郑，西至陇西，也就是说是遍及黄河流域和长江流域的，其采集地域之广，规模之大，可以说是继周代《诗经》以后，又一次收集民间诗歌的壮举。采集的总数计一百三十八篇，这数字已接近《诗经》的"国风"。可惜这些作品并没有全部流传下来，这可能与汉哀帝（刘欣）曾一度"罢乐府"有关。①现在我们看到的汉代乐府民歌，多是后来收集到的东汉时期的作品。②

汉代以后，魏晋时代仍有乐府机关的设置，但未见记载有采集民间诗歌的事。只是两汉时代的乐府民间歌辞，有些还在继续演唱、使用，这样，它对于汉乐府诗无疑起了保存和流传的作用。六朝时沈约著《宋书》，这些乐府诗便被载入该书的《乐志》。

至东晋后的南北朝时期，统治阶级纵情声乐，又开始收集民歌

---

① 据记载汉哀帝"性不好音"，又特别不好民歌俗乐，斥为"郑卫之声"，从而将当时备员八百多人的乐府人员，裁减去四百多人；而其作品只留供朝廷典礼使用的所谓"雅乐部分。事见《汉书·礼乐志》。

② 东汉一代，乐府之立，史无明文。但据后人推测，乐府在东汉初年殆已恢复，并有采诗的活动。参见余冠英《乐府诗选》前言与萧涤非《汉魏六朝乐府文学史》。

俗曲，因此，流传在当时南、北方的民歌，又被保存不少，仅南朝乐府诗流传下来的就有四百八十余篇，不仅数量多，而且与汉乐府诗也有不同的特色。

以上说的是两汉、南北朝乐府诗民间歌辞的来源。当时乐府诗除了所收集的民间作品以外，还有一部分是封建统治者、文人和乐府中乐工们创作的。如据《汉书·礼乐志》记载说："至武帝定郊祀之礼……乃立乐府，采诗夜诵，① 有赵、代、秦、楚之讴。以李延年为协律都尉，多举司马相如等数十人，造为诗赋，略论律吕，以合八音之调，作十九章之歌。"李延年是乐工，司马相如等属当时有名的文人，也是宫廷中文学侍从一流人物，他们都曾参加乐府歌辞的创作。不仅如此，据记载，汉武帝也曾作诗"令乐府诸音家弦歌之"，南朝时的梁武帝和诸王贵族，也都有乐府作品。可知两汉、南北朝乐府诗的来源，并不仅是民间作品。

第二节　乐府体诗的范围和分类

所谓"乐府诗"，主要是指自两汉至南北朝由当时的乐府机关所采集或编制的用来入乐的歌诗，但这只是最初的情况。从后来文体分类上讲，所谓乐府诗，它的范围是不仅指此的。在文学史上，所谓"乐府"或"乐府体诗"，是包括后世作家的仿作在内的。这种仿作的作品也有几种不同的情况：第一，按照乐府旧的曲谱，重新创作新辞，性质上还是入乐的。第二，由于旧谱的失传，或由于创作者并不熟悉和重视乐曲，而只是沿用乐府旧题，模仿乐府的思想和艺术风格来写作的，实际上已不入乐。第三，连旧题也不袭用，而只是仿效民间乐府诗的基本精神和体制上的

① "采诗夜诵"，照字面不易解。范文澜《文心雕龙·乐府》注："窃案，《说文》夕部夜从夕，夕者相绎也"。夜、绎音同义通，是夜诵即绎诵矣。……反复推演之谓之绎。"一说认为"夜"即"掖"，指诵于宫掖之中。

某些特点，完全自立新题和新意，当然它也是不入乐的。这三类中，以第二类为最多和最常见。

利用乐府旧题写作乐府诗，是从汉末建安时代开始的。建安时代，以三曹（曹操、曹丕、曹植）为代表，出现了一批作家，又以曹操首开风气之先，开始袭用乐府旧题，模仿两汉乐府民间歌辞的风格来写作乐府体的诗，在这些作品中，有的是依汉乐府的旧曲创作出来的新辞，但大部分则已是不再入乐的作品。所以刘勰在《文心雕龙·乐府》中说："（曹）子建、（陆）士衡，咸有佳篇，并无诏伶人，故事谢管弦。"意思是说曹植、陆机都写过许多优秀的乐府诗，但这些诗都不是用来供乐工演奏，即都不是入乐的作品。从这以后，文人创作的"乐府"或"乐府诗"，虽称为"乐府体"，但与音乐却没有关系了。隋唐以及隋唐以后，用乐府体写诗一直很盛行，如唐代大诗人李白、杜甫、高适和张籍等，都有许多乐府名篇，他们都不过是用乐府古题，学习古代民间乐府歌辞的"缘事而发"的现实主义精神，在形式上不拘字数，不避杂言而已。

中唐以后，文学史上又出现了一种"新乐府"，它的倡导者和创作者是元稹、白居易。这种乐府诗的特点，是所谓"即事名篇，无所依傍"，也就是说，它不仅不依旧谱，不入乐，而且对乐府旧题也取消不用。这一情况实际是从唐代大诗人杜甫开始的，元、白加以发扬光大，遂成为文学史上"乐府体"诗的一种。它之所以也称"乐府"，只不过在创作方法上、表现手法上对汉乐府有所继承和模仿罢了。

另外，前人在文体分类上，也有专从入乐不入乐的角度来规定"乐府诗"的范围的。按这种意见，凡属古代的乐歌，后世的词、曲，均得称为"乐府"。例如，刘勰的《文心雕龙·乐府篇》，虽然承认"武帝崇礼，始立乐府"，但在论述中，则把古代的乐歌也包括在内。后来，唐、五代出现了"词"，元、明以后出现了"曲"，词、曲都是配乐的作品，因此，有人又把"乐府"这

一名称和范围扩充到词、曲。宋苏轼的词集称《东坡乐府》，杨万里的词集称《诚斋乐府》；又张可久的曲集称《小山北曲联乐府》，王骥德也有《方诸馆乐府》等。这无疑是对“乐府”的十分广义的理解了。但从文体分类上讲，这一理解混淆了不同文体的界线，是不够科学的。所以，明代以后的一些有影响的文体论著作，如《文体明辨》、《文章辨体》等，都不采取这种意见。

乐府，最早的分类，始于东汉明帝时。吴兢《乐府古题要解》说：“汉明帝定乐有四品”。这“四品”的名称是：①大予乐，大予乐又称大乐，系祭祀天地神灵和宗庙祖先时用；②雅颂乐，系举行飨射典礼和推行所谓“乐教”时用；③黄门鼓吹乐，系天子宴会群臣时用；④短箫铙歌乐，系军中用。这是按照乐调和所用场合的不同来划分的。

《晋书·乐志》在这个基础上，又将汉乐府扩充划分为六类：①五方之乐，祭天神用；②宗庙之乐，祭祖先用；③社稷之乐，迎“田祖”祈祷丰年时用；④辟雍之乐，推行“乐教”时所用；⑤黄门之乐，君臣宴会时所用；⑥短箫之乐，军中出师或奏捷时用。

上述的这样一些记述和分类，实际上只限于朝廷典礼或聚会时所用的“官乐”，而对于当时乐府机关所搜集到的民歌俗曲，并没有包括进去和得到反映。而在我们今天看来，这后者却又恰恰是在文学史上最具有价值的。

到了唐代，吴兢著有《乐府古题要解》一书，又将乐府诗歌扩充做八类，即相和歌、拂舞歌、白纻舞，铙舞、横吹曲、清商曲、杂题、琴曲。宋代郑樵《通志》有《乐略》二卷，更分乐府为五十三类（文繁不引），他们所著录和分类的对象已包括南北朝乐府在内，而且表现出对于相和、白纻、清商等“街陌讴谣之词”和其他一些民歌俗曲的重视，这是一个进步。

宋代郭茂倩编《乐府诗集》一百卷，这是一部对唐五代以前的乐府诗带有集大成性质的总集类著作，它将历代乐府诗划分为十二类。因这部书收集的作品十分完备，分类也大体得当，因而

影响较大。① 它所划分的十二个类目是：①郊庙歌辞；②燕射歌辞；③鼓吹曲辞；④横吹曲辞；⑤相和歌辞；⑥清商曲辞；⑦舞曲歌辞；⑧琴曲歌辞；⑨杂曲歌辞；⑩近代曲辞；⑪杂歌谣辞；⑫新乐府辞。上述十二类中，郊庙、燕射、鼓吹、横吹、舞曲，属于“官乐”，主要是庙堂文学；相和、清商、琴曲、杂曲，属于“常乐”，主要是一般流传在民间无名氏的作品。这两者都是入乐的。其中近代曲、新乐府、杂歌谣辞，就不一定都是入乐的作品了。这里需要说明的是，所谓“官乐”中的鼓吹曲、横吹曲，也有许多是民间作品，如鼓吹曲今存“铙歌十八篇”，内有若干篇就是汉代的民间歌辞；横吹曲中的汉代作品大都失传了，现在的大半是北朝民歌。总之，就宋人郭茂倩所编的《乐府诗集》所做的分类和所收的作品看，其中鼓吹、横吹、杂曲、相和、清商和杂歌谣辞，都有些民间的优秀作品，可以说是乐府诗的精华所在。

郭茂倩《乐府诗集》以后，明吴讷《文章辨体》将乐府划分为九类：一、祭祀，二、王礼，三、鼓吹，四、乐舞，五、琴曲，六、相和，七、清商，八、杂曲，九、新曲。其名称虽与郭茂倩所列有异，但实际并未超出郭氏的范围。正如萧涤非先生所说：“大抵自《乐府诗集》以前，皆为一种音乐的分类法，于乐章声调尚存之时，自属必要；于乐章既亡之后，则无大意义。以之作文献之汇辑，或不无便利，若欲统观历代升降之迹，则非所宜。”（《汉魏乐府文学史》）

首先打破这种以音乐划分类别的是明刘濂，他在《九代乐章》中以写作人来分类，分乐府诗为“里巷”和“儒林”两大类。接着冯定远在《钝吟新录》中则以写作方式来分类：一、制诗协乐；二、采诗入乐；三、古有此曲；四、倚其声而作诗；五、自制新

① 按《乐府诗集》除收辑作品外，于每类之前还附有题解，对其时代、性质等详加考证，富有学术研究价值。但其收录作品过杂，如在“杂歌谣辞”类既有些是属于不足传信的后世伪托古歌，又有些是并非诗歌作品的谶辞、谚语等；在分类上亦有重复不当之处，可参见《乐府诗集·出版说明》（中华书局版），但总的说来，本书在辑存和考证乐府诗之源流方面，在纠正前代的分类繁简方面，还是有极大贡献的。

曲；六、拟古；七、咏古题；八、新题乐府。这一分类大致反映了乐府诗由产生时的初期情况至后代的流变。近人陆侃如、冯沅君则主张在宋茂倩《乐府诗集》分类的基础上划分为三类，他们在《中国诗史》中说：“汉乐府的八类（按陆氏认为《乐府诗集》所分十二类中，其中“琴曲”是伪托之作；“杂曲”与“近代曲”无大区别，应合并；“杂歌谣”不入乐，应删去；故总称八类），可依其性质合为三组。《郊庙歌》、《燕射歌》及舞曲为第一组，都是贵族特制的乐府。《鼓吹曲》与《横吹曲》为第二组，都是外国输入的乐府。《相和歌》、《清商曲》及《杂曲》为第三组，都是民间采来的乐府。”（见《中国诗史》上）这里所说的“外国”，实即指当时北方的“胡曲”，即少数民族乐曲。现今文学史，一般均习惯于将乐府诗分为乐府民歌与文人乐府诗两大类。

第三节　汉乐府诗的体制特点

两汉时代的乐府诗，除《房中歌》、《郊祀歌》等贵族庙堂诗歌外，流传于后世的民间作品，大部分被著录在沈约《宋书·乐志》中。沈约说：“凡乐章古词今之存者，并汉世街陌谣讴，《江南可采莲》、《乌生》、《十五》、《白头吟》之属是也。”后来，郑樵的《乐略》、郭茂倩的《乐府诗集》在沈约著录的基础上又有所搜集扩充，但也鱼龙混杂，被掺入一些并非汉世的作品。据前人考订，现存的两汉乐府民歌总共不过三、四十首。沈约曾称这些流传下来的汉乐府诗为“古辞”，因此，汉乐府诗又有了“乐府古辞”这一名称。

两汉乐府诗在体制上有一些什么特点呢？

第一，汉乐府诗与基本上是四言体的《诗经》不同，从句式上说，三言、四言、五言、七言都有，完整的五言体已不少见，

但一般是杂言。鲁迅在《汉文学史纲要》中说："诗之新制，亦复蔚起。《骚》、《雅》遗声之外，遂有杂言，是为《乐府》。"汉乐府诗是我国最早产生的杂言体诗，也是由以《诗经》为代表的四言为主的形式，向五、七言，特别是向五言体过渡的重要桥梁。例如汉乐府著名的《有所思》：

有所思，乃在大海南。何用问遗君，双珠玳瑁簪，用玉绍缭之。闻君有他心，拉杂摧烧之。摧烧之，当风扬其灰。从今以往，勿复相思！相思与君绝，鸡鸣狗吠，兄嫂当知之。〔妃呼豨〕秋风肃肃晨风飔，东方须臾高知之。（《鼓吹曲·汉铙歌》）

其他如《孤儿行》、《乌生》等诗都是杂言体。乐府古辞的这种杂言体，一般以五字句、七字句为主，而间杂以长短不同的各种句式。正由于五言句、七言句的反复出现，这两种句式在节奏和表现力上所具有的优点，便逐渐被文坛上的文人所发现，而成为后世五、七言古体诗赖以产生的土壤。

汉乐府诗中整齐的七言诗不多见，但整齐的五言诗却是不少的，如《陌上桑》、《焦仲卿妻》等著名的长篇，都属全篇五言的了。另外，有一些小诗如：

江南可采莲，莲叶何田田，鱼戏莲叶间。鱼戏莲叶东，鱼戏莲叶西，鱼戏莲叶南，鱼戏莲叶北。（《相和歌古辞·江南》）

枯鱼过河泣，何时悔复及！作书与鲂鱮，相教慎出入。（《杂曲·枯鱼过河泣》）

这些长篇、短篇的五言诗，大约多产生在东汉时期。当时文坛上的四言古体诗陈陈相因，已经落后于社会生活和语言发展的要求，而影响深远的五言体还未被文人作者所发现和掌握。但从这些民间乐府歌辞来看，五言体不仅已有相当数量，而且抒情状物也已

相当成熟，它对于文坛上五言诗的兴起，正是起着源泉的作用。

从篇章上看，两汉乐府古辞有不到十字或仅十多字的短章，也有千字以上的长篇（如《焦仲卿妻》，全诗318句,1590字）。题材也极广泛，抒情、叙事以及带有哲理性的作品都有，但以反映社会现实生活的叙事性题材为多见，这是它的一个主要特色。

第二,汉乐府诗都是入乐的歌辞,因此就往往形成重声不重辞的情况。乐工们在取辞配乐的时候，为了方便，有时就把一些不同篇章的歌辞，或随意拼凑在一起，或加以分割、截取，以至互相插入。如《陇西行》一诗：

> 天上何所有？历历种白榆，桂树夹道生，青龙对道隅。凤凰鸣啾啾，一母将九雏。顾视世间人，为乐甚独殊。好妇出迎客，颜色正敷愉，伸腰再拜跪，问客平安不？请客北堂上，坐客毡氍毹。清白各异樽，酒上正华疏。酌酒持与客，客言主人持。却略再拜跪，然后持一杯。谈笑未及竟，左顾敕中厨，促令办粗饭，慎莫使稽留。废礼送客出，盈盈府中趋，送客亦不远，足不过门枢。取妇得如此，齐姜亦不如。健妇持门户，亦胜一丈夫。

这是一首描写并赞美“健妇”（有丈夫气概）的诗。但此诗的开头“凤凰鸣啾啾”以上四句，跟下文在文义上互不关联。这四句是写游仙经历的。原来它正是从另一首诗《步出夏门行》中割取而来。《步出夏门行》诗是：

> 邪经过空庐，好人常独居。卒得神仙道，上与天相扶。过谒王父母，乃在太山隅。离天四五里，道逢赤松俱，揽辔为我御，将吾上天游。天上何所有？历历种白榆，桂树夹道生，青龙对伏趺。

《陇西行》的起头，就是《夏门行》的尾声，正是拼凑的一例。《夏门行》语意未完，《陇西行》“凤凰鸣啾啾”以下四句，似乎原来也属于此篇，为本篇之脱文。其他如《饮马长城窟行》、《艳歌何尝行》和《鸡鸣》等乐府古辞，也都有这种情况。当然，

这种不顾文义的割截，拼凑，常常造成后世理解这些歌辞的困难，这是需要了解和注意的。正是由于有这类情况，我们读乐府古辞遇到上下不相连贯的地方，就需加以分析、研究，是不能强解的。

第三，乐府的曲调在音乐上往往分为若干段落，每一段落称为“解”，所谓“解”是指音乐曲调上的一个反复。① 例如《陌上桑》诗分为“三解”，《善哉行》诗分为“六解”等等。“解”，一般用小字注明在歌辞段落的下边。

另外，有的乐府曲调除了正曲本身以外，还有所谓“艳”、“趋”、“乱”等部分。“艳”在正曲的前边；“趋”或“乱”在正曲的后面。如《乐府诗集》载乐府古辞《陌上桑》（又名《艳歌罗敷行》），篇末注明“前有艳曲，后有趋”。但这首诗的“艳”、“趋”，或本来有曲无辞，或对辞未加记录。又《艳歌何尝行》：

> 飞来双白鹄，乃从西北来。十十五五，罗列成行。（一解）妻卒被病，行不能相随。五里一返顾，六里一徘徊。（二解）吾欲衔汝去，口噤不能开。吾欲负汝去，毛羽何摧颓。（三解）乐哉新相知，忧来生别离。踌躇顾群侣，泪下不自知。（四解）念与君离别，气结不能言。各各重自爱，远道归还难。妾当守空房，闭门下重关。若生当相见，亡者会黄泉。今日乐相乐，延年万岁期。

这首诗的末尾，曾注明“念与下为趋”，意思是正曲只四解，“念与君离别”以下是“趋曲”部分。又如乐府古辞《病妇行》则是有“乱辞”的例子：

> 妇病连年累岁，传呼丈人前一言。当言未及得言，不知泪下一何翩翩。属累君两三孤子，莫我儿饥且寒，有过慎莫笪笞，行当折摇，思复

① 郭茂倩《乐府诗集》（卷二十六）云：“凡诗调词歌，并以一章为一解。《古今乐录》曰：‘伧歌以一句为一解，中国以一章为一解。’王僧虔云：‘古曰章，今曰解，解有多少，当时先诗而后声。诗叙事，声成文；必使志尽于诗，音尽于曲。”以此可知，“解”是以乐配诗时，乐曲段落的名称。

念之。

> 乱曰：抱时无衣，襦复无里。闭门塞牖，舍孤儿到市，道逢亲交，泣坐不能起。从乞求与孤买饵，对交啼泣泪不可止。“我欲不伤悲不能已！”探怀中钱持授交。入门见孤儿，啼索其母抱。徘徊空舍中，行复尔耳，弃置勿复道！

另外，《孤儿行》也是带有“乱辞”的例子。“乱”、“趋”位于全曲之后，故又称“送声”。在乐调上大约属于鼓乐合奏或合唱。但这一般是只有“大曲”才有的。郭茂倩《乐府诗集》“相和歌辞”前言云：“又诸调曲皆有辞、有声，而大曲又有‘艳’，有‘趋’，有‘乱’。辞者其歌诗也，声者若‘羊吾夷’、‘伊那何’之类也。‘艳’在曲之前，‘趋’与‘乱’在曲之后，亦犹吴声西曲前有和，后有送也。”

第四，乐府诗原既属于配有乐调的歌诗，因此，最初在记录歌辞时，往往把声，即乐调中的衬声也用某些文字记写下来。一般是用大字表辞，小字表声。这种声、辞合写，在日后流传的时候，有时就会产生声辞相混淆在一起的现象，以至不易分清。这也是造成某些乐府诗难读的原因之一。据后人研究，乐府古辞中表声辞有各种各样，现举例如下：

朱　鹭

> 朱鹭，鱼以乌。〔路訾邪〕鹭何食？食茄下。不之食，不以吐，将以问谏者。（汉《鼓吹曲·铙歌》）

巫　山　高

> 巫山高，高以大。淮水深，难以逝。我欲东归，害〔梁〕不为？我集无高曳，水何〔梁〕汤汤回回。临水远望，泣下沾衣。远道之人心思归，谓之何？（汉《鼓吹曲·铙歌》）

蛱蝶行

蛱蝶〔之〕遨游东园，奈何卒逢三月养子燕？接我苜蓿间。持〔之〕我入紫深宫中，行缠〔之〕傅欂栌间。雀来燕，燕子见衔哺来，摇头鼓翼何轩〔奴〕轩。（《杂曲歌辞》）

这三首中“路訾邪”、“梁”、“之”、“奴”，就都是有声无义的表声词，另外，其他诗中还有“妃呼豨”、“羊吾夷”、“伊那阿”等等，都是无关文义的乐调里的衬音，这种声、词杂写的例子，在《铙歌》、《舞曲》里较多，如果不了解这一情况，对全篇作品是很难以卒读的。

除此之外，在乐府诗里还有一些无关文义、大同小异的词语，如“今日乐相乐，延年万岁期”，“今日乐相乐，延年寿千霜”，“吾欲竟此曲，此曲愁人肠”，“吾欲竟此曲，此曲悲且长”之类，是属于乐师随意凑合上去的套语，与正文意义是不相连的。

第五，古乐府命题多用歌、行、曲、引、吟、谣等来名篇，后人常常加以解释说：“守法度曰诗，载始末曰引，体如行书曰行，放情曰歌，兼之曰歌行，悲如蛩螿曰吟，通乎俚俗曰谣，委曲尽情曰曲”。（见姜白石《诗说》）又徐师曾《文体明辨》解释说：“按乐府命题，名称不一、盖自琴曲以外，其放情长言，杂而无方者曰歌；步骤驰骋，疏而不滞者曰行；兼之曰歌行；述事本末，先后有序，以抽其臆者曰引；高下长短，委曲尽情，以道其微者曰曲；吁嗟慨歌，悲忧深思，以呻其郁者曰吟；因其立辞之意曰辞；本其命篇之意曰篇；发歌曰唱；条理曰调；愤而不怒曰怨；感而发言曰叹；又有以诗名者，以弄名者，以章名者，以度名者，以乐名者，以思名者，以愁名者。”实际上这样的解说只可供参考，不一定完全符合原来命名的意思。大约它们的名称不同，是与当时的乐调有密切关系；而古曲谱既已不存，它们之

间的区别就很难说清楚了。

另外，需附加说明的是，流传下来的两汉乐府歌辞，常常有所谓“本辞”和“晋乐所奏”的区别。两者在词句和段落上表现出不同。现举两例如下：

白　头　吟(本辞)

皑如山上雪，皎若云间月。闻君有两意，故来相决绝。今日斗酒会，明旦沟水头，躞蹀御沟上，沟水东西流。凄凄复凄凄，嫁娶不须啼；愿得一心人，白头不相离。竹竿何嫋嫋，鱼尾何簁簁。男儿重意气，何用钱刀为。

这篇诗后世曾附会为西汉卓文君的作品。据《宋书·乐志》知道这篇与《江南可采莲》、《乌生八九子》一类，同是汉代的“街陌谣讴”，即民间歌谣。

这首诗，另有入晋乐的歌辞：

白　头　吟（晋乐所奏）

皑如山上雪，皎若云间月。闻君有两意，故来相决绝。（一解）平生共城中，何尝斗酒会？今日斗酒会，明旦沟水头，蹀躞御沟上，沟水东西流。（二解）郭东亦有樵。郭西亦有樵，两樵相推与，无亲为谁骄？（三解）凄凄重凄凄，娶嫁亦不啼，愿得一心人，白头不相离。（四解）竹竿何嫋嫋，鱼尾何离簁。男儿欲相知，何用钱刀为？齡如马啖箕，川上高士嬉。今日相对乐，延年万岁期。（五解）

可以看出，后者除按照乐调的要求划分并标注出分解的次序以外，在词句上也颇有不同。这主要是由于晋乐不同于汉乐，在演奏时不能不在歌辞上也做某些改动。

第四节　南北朝乐府诗的体制特点

魏晋以后的南北朝时期，新声杂曲大量产生。南朝乐府歌辞大部分收在宋代郭茂倩《乐府诗集》的“清商曲辞”一类中。郭茂倩将这些民歌分为“吴声歌”、“神弦曲”、“西曲歌”三部分，共四百余首。“吴声歌”是当时流传在江南一带的歌谣；“神弦曲”是江南一带民间祭神用的歌曲，性质与“楚辞”中的《九歌》类似；“西曲歌”又名“荆楚西声”，是产生在江汉流域一带的民歌。①

从题材上说，南朝乐府民歌以写男女恋情的内容为多，其体制上的特点是：

第一，以五言四句的短章为主，间也有四言、七言和杂言体。如：

宿昔不梳头，丝发被两肩。婉伸郎膝上，何处不可怜？（《吴声歌·子夜》）

泛舟采菱叶，过摘芙蓉花。扣楫命童侣，齐声采莲歌。（《神弦曲·采莲童》）

送欢板桥湾，相待三山头。遥见千幅帆，知是逐风流。（《西曲·三洲歌》）

这种情味隽永，形式整齐的五言四句体的小诗，是南朝乐府歌辞的主要形式，它对于后世文人创制的“绝句”体小诗的兴起，是有着影响的。

---

① 据宋郭茂倩《乐府诗集》辑录，《吴声歌》凡三百二十六首；《神弦曲》凡十七首；《西曲歌》凡一百四十二首。关于其时代、产地、性质，详见该书解题。

第二，南朝乐府民歌中的爱情诗，有相当一部分是属于男女对唱，相互赠答性质的，所谓“郎歌妙意曲，侬亦吐芳词”(《子夜歌》)。这一点它是充分保留了民歌风格的本色的。如《吴声歌·子夜歌》：

落日出门前，瞻瞩见子度。冶容多姿鬓，芳香已盈路。(男子词)
芳是香所为，冶容不敢当。天不夺人愿，故使侬见郎。(女子答)

又如《西曲·那呵滩》：

闻欢下扬州，相送江津湾，愿得篙橹折，交郎到头还！(女子词)
篙折当更觅，橹折当更安。各自是官人，那得到头还！(男子答)

这种男女倡和、一问一答的形式，据后人研究，在“吴声歌”中也不少见。

第三，歌辞中双关隐语的广泛运用，也是南朝乐府民歌的显著特色。所谓双关隐语，就是用同音而不同义的字，把所要表达的意思掩盖起来，使之象猜谜一样有一底一面。最经常见到的就是用“丝”、“莲”、“藕”、“碑”、“梧子”等，代替“思”、“怜”、“偶”、“悲”、“吾子”等。今举数例如下：

①用同音不同字以表意：

千叶红芙蓉，照灼绿水边。餘花任郎摘，慎莫罢侬莲。(按：“芙蓉”隐“夫容”；“莲”隐“怜”，“怜”，爱也。)

今夕已欢别，合会在何时？明灯照空局，悠然未有棋！(按：“棋”隐“期”，指会面日期。)

仰头看桐树，桐花特可怜。愿天无霜雪，梧子解千年。(按：“梧子”隐“吾子”，或“晤子”，相会也。)

奈何许！石阙生口中，衔碑不得语。（按："碑"隐"悲"字。）

种莲长江边，藕生黄蘖浦。必得莲子时，流离经辛苦。（按："藕"隐"偶"，配偶也。"莲子"隐"怜子"，即怜爱对方。）

②用同音同字而不同义以表意：

送欢板桥湾，相待三山头。遥见千幅帆，知是逐风流。（以自然界的风与流水，隐男女的风流韵事。）

自从别欢后，叹音不绝响。黄檗向春生，苦心随日长。（"黄檗"即黄柏，树心极苦。此以木"苦心"隐人之"苦心"。）

见娘善容媚，愿得结金兰。空织无经纬。求匹理自难。（以布匹之"匹"，隐"匹偶"之匹。）

下帷掩灯烛，明月照帐中。无油何所苦，但使天明侬。（以明月照人，隐上天鉴照人心，即老天作证。）

春蚕不应老，昼夜常怀丝。何惜微躯尽，缠绵自有时。（"怀丝"、隐"怀思"，以蚕缠丝做绵之"缠绵"，隐情人之情意"缠绵"。）

采用这种表达方式，不仅可以使诗的思想感情委婉含蓄，同时也充分表现了这些民间歌手们的机智和风趣。

南北朝时期，北中国为当时北方少数民族政权所统治，在政治上南北对峙，在文化方面也表现出不同的风尚。北朝乐府歌辞，又称"胡吹旧曲"或"北歌"，流传下来的歌辞数量远没有南朝乐府歌辞那么多，主要保存在宋郭茂倩《乐府诗集》的"梁鼓角横吹曲"一类中。

北朝乐府民间歌辞，一部分原是少数民族语言的作品（称"胡音"或"虏歌"），后被译为汉文的；另一部分是北人用汉语创作的。在题材上，北歌比南歌要广阔一些，它除了歌咏男女爱情的篇章以外，还有一些反映民间疾苦、战乱苦难、边塞风光和歌咏英雄人物的诗篇。在语言风格上，也表现得颇为豪爽粗犷，而与南方的歌辞多缠绵悱恻之音不同。北朝乐府民间歌辞也以五言、四句的形式为多。如《折杨柳歌》：

遥看孟津河，杨柳郁婆娑。我是虏家儿，不解汉时歌！

健儿须快马，快马须健儿。跸跋黄尘下，然后别雄雌。

又：

门前一株枣，岁岁不知老。阿婆不嫁女，那得孙儿抱。

敕敕何力力，女子临窗织。不闻机杼声，只闻女叹息。

问女何所思，问女何所忆？阿婆（北人呼母为婆）许嫁女，今年无消息。

前两首表现了北人的豪放和尚武精神；后三首写爱情婚姻，其思想感情之坦露、直率，与委婉含蓄的南歌大为异样，自有一种朴、直、豪爽之美。

在北歌中另有四言四句的作品，如《地驱歌乐辞》：

青青黄黄，雀石颓唐。槌杀野牛，押杀野羊。

驱羊入谷，自羊在前。老女不嫁，蹋地呼天。

侧侧力力，念君无极。枕郎左臂，随郎转侧。

摩捋郎须，看郎颜色。郎不念女，不可与力。

其他如《陇头歌辞》三曲，《陇头流水歌辞》三曲，也同是四言四句作品。在现存的北歌中还有少数七言四句的歌诗，如《捉搦歌》四曲，今举其二：

谁家女子能行步，反著袂禅后裙露。天生男女共一处，愿得两个成翁妪。

黄桑柘屐蒲子履，中央有系两头系。小时怜母大怜婿，何不早嫁论家计。

象这些体制在北方民歌中是罕见的。另外，北朝乐府民间歌辞也不用双关隐语的写法，这是南、北歌之间的不同处。

第五节　文人的拟乐府诗

上面主要讲的是两汉与南北朝乐府民歌的来源和一般体制特征。而在中国文学史上所谓“乐府诗体”，是包括文人拟作在内的。

文人拟作乐府，开始得很早，就现存的资料看，张衡的《同声歌》、辛延年的《羽林郎》、宋子侯的《董娇娆》便都属拟乐府诗的较为成功之作。至建安时期则风气大开，此后历代绵延不断，在文学史上出现了许多名家名作。乐府诗体，也就成为中国文学史上普遍流行的诗体之一。

后世的文人乐府诗主要有四种类型：

一、拟作作品严格地与旧曲曲名和本事相符合

所谓“本事”，是指原歌诗所咏的事情和作诗缘起。例如《相和歌辞》有《董逃行》一首，宋郭茂倩《乐府诗集》列为“古辞”，并引崔豹《古今注》曰：“《董逃歌》，后汉游童所作也。终有董卓作乱，卒以逃亡。后人习之为歌章，乐府奏之以为儆诫焉。”可知原诗乃东汉时童谣，咏董卓作乱，而终至败逃、灭族事。原歌辞载《后汉书·五行志》。唐代诗人元稹亦作有乐府诗《董逃行》：

> 董逃董逃董卓逃，揩铿戈甲声劳嘈。剜剜深脐脂焰焰，人皆数叹曰：“尔独不忆年年取我身上膏？”膏销骨尽烟火死，长安城中贼毛起。城门四走公卿士，走劝刘虞作天子。刘虞不敢作天子，曹瞒作乱从此始。董逃董逃人莫喜，胜负翻环相枕倚。缝缀难成裁破易，何况曲针不能伸巧指，欲学裁缝须准拟。

又唐代张籍也作有《董逃行》：

洛阳城头火曈曈，乱兵烧我天子宫。宫城南面有深山，尽将老幼𫊣其间。重岩为屋橡为食，丁男夜行候消息。闻道官军犹掠人，旧里如今归未得。董逃行，汉家几时重太平？

读上可知，元、张两诗的题材、内容均与“古辞”同，即皆咏董卓作乱事。当然，生活在中唐乱世的元稹和张籍，在诗中或亦有咏古慨今的意思，但从内容上看，他们的作品未离原诗本事，这是文人拟古乐府而写作的一种情况。

同于这种情况的还有《相和歌辞》中的《箜篌引》（一名《公无渡河》），据郭茂倩引崔豹《古今注》说：

《箜篌引》者，朝鲜津卒霍里子高妻丽玉所作也。子高晨起刺船，有一白首狂夫，被发提壶，乱流而渡，其妻随而止之，不及，遂堕河而死。于是援箜篌而歌曰：“公无渡河，公竟渡河，堕河而死，将公奈何！”声甚凄怆，曲终亦投河而死。子高还，以语丽玉。丽玉伤之，乃引箜篌而写其声，闻者莫不堕泪饮泣。丽玉以其曲传邻女丽容。名曰《箜篌引》。

这就是《箜篌引》原歌诗的本事和谱曲流传的经过。据《乐府诗集》卷二十六载，梁刘孝威、唐李白、李贺、王建、王叡等皆均有作，亦皆咏本事。如李白一首：

黄河西来決昆仑，咆哮万里触龙门。波滔天，尧咨嗟，大禹理百川，儿啼不窥家。杀湍湮洪水，九州始桑麻。其害乃去，茫然风沙。被发之叟狂而痴，清晨径流欲奚为？旁人不惜妻止之，公无渡河苦渡之。虎可搏，河难凭，公果溺死流海湄。有长鲸白齿若雪山，公乎公乎挂骨于其间。箜篌所悲竟不还。

又王建一首：

渡头恶天两岸远，波涛塞川如叠坂。幸无白刃驱向前，何用将身自

弃捐。蛟龙啮屍鱼食血，黄泥直下无青天。男儿纵轻妇人语，惜君性命还须取。妇人无力挽断衣，舟沉身死悔难追，公无渡河公自为！

这种依旧曲咏本事的诗，在后人拟乐府诗中占相当部分。这类拟作虽有的出自名家之手，并各有所发挥，但题材相沿不变，容易陈陈相因，难见新意。

二、拟作作品用旧曲的曲名，但并不局限于咏原词、本事，只是在内容和主题思想上，仍与旧曲相符合或有联系。这种情况在拟乐府作品中占大多数。但也有两种情况，一种是与原词或本事联系较紧密，与旧曲的内容和主题思想保持一致；一种则是与旧曲的思想内容有联系，但主题思想已有了变化。我们试举《相和歌辞》《饮马长城窟行》一诗为例。宋郭茂倩《乐府诗集》云：

> 一曰《饮马行》。长城，秦所筑以备胡者。其下有泉窟，可以饮马。古辞云："青青河畔草，绵绵思远道。"言征戍之客，至于长城而饮其马，妇人思念其勤劳，故作是曲也。……

今存后世仿作二十余首，有的则按原词的本事和内容，如魏陈琳的《饮马长城窟行》一首（"饮马长城窟，水寒伤马骨"）所咏仍为丈夫远赴长城行役，思妇念其劳苦，与原词、本事吻合。但晋傅玄一首，所写已与长城戍卒事无关系，其诗云：

> 青青河畔草，悠悠万里道。草生在春时，远道还有期。春至草不生，期尽叹无声。感物怀思心，梦想发中情。梦君如鸳鸯，比翼云间翔。既觉寂无见，旷如参与商。河洛自用固，不如中岳安。回流不及返，浮云往自还。悲风动思心，悠悠谁知者。悬景无停居，忽如驰驷马。倾耳怀音响，转目泪双堕。生存无会期，要君黄泉下。

此诗内容和主题思想写的也是丈夫他乡从役，思妇念远，全诗感

情十分真挚。但它与本事、原词中的修筑长城事已无关系，这与我们前边所说的第一类依旧曲咏本事已不同了。我们再就同题诗举两首：

> 驱马陟阴山，山高马不前。往问阴山侯，劲虏在燕然。戎车无停轨，旌旆屡徂迁。仰凭积雪岩，俯涉坚冰川。冬来秋未反，去家邈以绵。猃狁亮未夷，征人岂独旋。末德争先鸣，凶器无两全。师克薄赏行，军没微躯捐。将遵甘陈迹，收功单于旃。振旅劳归士，受爵藁街传。
>
> ——晋陆机
>
> 漠漠牀上尘，心中忆故人。故人不可忆，中夜长叹息。叹息想容仪，不言长别离。别离稍已久，空牀寄杯酒。
>
> ——梁沈约

前一首主要写从役战士的艰险生活和悲苦心曲；后一首写思妇念远，及其孤凄心境。这与《饮马长城窟行》原词的内容和主题思想已相去甚远，但前者写久役和从役人的生活，后者写思妇，可以说与原词思想内容仍有一定联系。只是与前举傅玄一首比较起来，离开原词就更为远了。

试再举《结客少年场行》为例。据宋郭茂倩《乐府诗集》“解题”说：

> 《后汉书》曰："祭遵尝为部吏所侵，结客杀人。"曹植《结客篇》曰："结客少年场，报怨洛北邙。"《乐府解题》曰："《结客少年场行》，言轻生重义，慷慨以立功名也。"《广题》曰："汉长安少年杀吏，受财报仇，相与探丸为弹，探得赤丸斫武吏，探得黑丸杀文吏，尹赏为长安令，尽捕之。长安中为之歌曰："何处求子死，桓东少年场。生时谅不谨，枯骨复何葬。"按结客少年场，言少年时结任侠之客，为游乐之场，终而无成，故作此曲也。

据此可知，《结客少年场行》的本事、旧词，乃是写东汉时，市

并任侠少年，受财报仇，而终被杀害。此诗后世拟作者甚多，但绝少有严格地咏本事的，而其内容思想却一般不离咏游侠行径，如南北朝时的鲍照、庾信，唐代的虞世南、卢照邻、李白，均都有作，但主题思想有了变化，试举卢照邻一首为例：

长安重游侠，洛阳富才雄。玉剑浮云骑，金鞍明月弓。斗鸡过渭北，走马向关东。孙宾遥见待，郭解暗相通。不受千金爵，谁论万里功。将军下天上，虏骑入云中。烽火夜似月，兵气晓成虹。横行徇知己，负羽远征戎。龙旌昏朔雾，鸟阵卷寒风。追奔瀚海咽，战罢阴山空。归来谢天子，何如马上翁。

这首诗写游侠，但并非写的是他们结客复仇，终遭伤害的内容，而是夸写他们的豪放生活，以及建功立业、报效国家的事迹。当然，从写游侠题材这点来说，还是与本事、旧曲有联系的。《结客少年场行》后来连题目也有所变化，如改称为《少年子》、《少年乐》、《少年行》、《汉宫少年行》、《长安少年行》、《渭城少年行》、《邯郸少年行》等，但绝大多数仍以少年游侠生活为内容，只是角度各有不同而已。这说明拟乐府创作，有很大的灵活性，其天地是很广阔的。

三、拟乐府作品袭用旧曲曲名，但只是因题成咏，与旧曲的思想内容已完全失去关系。这类作品也不在少数。例如《鼓吹曲辞》有《有所思》一篇，“古辞”的内容是写男女相爱，后因男子变心，而女子表示与其决绝。这是一首著名的汉古乐府民间歌辞。后世拟作多用以写男女一般的思念和离别，已与原词主题思想不同。而南朝宋何承天《有所思》一篇，则用以写思念双亲；现存李白乐府诗《古有所思》竟用以写求仙（“我思仙人乃在碧海之东隅”）。又《相和曲》有古辞《鸡鸣》一篇，据《乐府诗集》卷二十八云：

《乐府解题》曰：“古辞云：‘鸡鸣桑树颠，狗吠深宫中。’初言‘天下

方太平，荡子何所之。'次言'黄金为门，白玉为堂，置酒作倡乐为乐。'终言桃伤而李仆，喻兄弟当相为表里。兄弟三人近侍，荣耀道路，与《相逢狭路间行》同。若刘孝威《鸡鸣篇》，但咏鸡而已。”又有《鸡鸣高树颠》、《晨鸡高树鸣》，皆出于此。

据此可知，古辞的内容是写兄弟手足之间，有着同荣同枯的关系，从而诗中以树木“喻兄弟当相为表里”，要和睦相处，不应相忘。但后来的拟作却完全抛开古辞的题材和思想内容，只借题来“咏鸡而已”。像这种“虽有汉曲旧名，大抵别增新意，故其义与古辞考之多不合”（《乐府诗集》卷十九）的情况，在拟乐府诗中还是所在多有的。这种只用古辞旧题，而完全无视古辞思想内容的作品，实际只是虚拟其名而无异新作了。

四、“即事名篇，无复倚傍”，即以新题写时事，不再沿袭古题。这类作品称为“新乐府”，或“新题乐府”。新乐府大力创作者和倡导者是中唐时代的元稹、白居易，但其先行者可上溯到杜甫。《乐府诗集》卷九十云：

新乐府者，皆唐世之新歌也。以其辞实乐府，而未常被于声，故曰新乐府也。元微之病后人沿习古题，唱和重复，谓不如寓意古题，刺美见事，犹有诗人引古以讽之义。近代唯杜甫《悲陈陶》、《哀江头》、《兵车》、《丽人》等歌行，率多即事名篇，无复倚旁。乃与白乐天、李公垂辈，谓是为当，遂不复更拟古题。

新乐府既不入乐，又不沿袭古乐府旧有的题材，而且摒弃乐府古题而不用，那么为什么还称乐府呢？那就是“其辞实乐府”。所谓“其辞实乐府”，即指：一，作品的思想内容仍继承了古乐府民间歌辞的大胆反映社会时事的现实主义精神；二，作品的篇章形式仍继承了古乐府民间歌辞的自由形式。白居易在其《新乐府》序中，曾说明他的《新乐府》五十首之主要特点，是“篇无定句，句无定字，系于意，不系于文”，这实际上也是古乐府语

言形式方面的主要特点，其继承关系正表现在这里。

总的说来，乐府诗本是一种音乐文学，民间作品是他的主体。最初的仿作者，或仍有旧谱可依，因其声而作新辞，有的仿作本事，有的虽与旧题、本事不合，但仍未失乐府诗入乐可歌的原来性质，所谓“凡歌辞考之与事不合者，但因其声而作辞尔”（《乐府诗集》卷八十七），大约汉末曹操、曹丕、曹植等人的一些作品，有一部分属这类性质；但据记载从曹植、陆机开始古题乐府已“事谢管弦”，至少有相当作品已不入乐。至晋代的贺循已慨叹古乐的“音韵曲折，又无识者，则于今难以意言”（《晋书·乐志》），就是说旧有曲谱或已散失，或已无人能够辨识了。在失乐的情况下，拟作者则力图靠题意、题材和主题来维系与古乐府的传统性，从而构成了后世所谓古题乐府诗的特征。但这也有两种情况，一是比较谨守古乐府的本事和题材，亦步亦趋，而这类作品由于缺乏新意，往往并不成功。而另一种情况是在古乐府的感情色彩、风格特色的基础上，做新的开发，与古乐府保持若即若离的关系，实际上是“借古人体制写自己胸臆”（沈德潜《唐诗别裁》）了。唐代大诗人李白的许多著名的代表作，都是用古题乐府体写成的，正是这方面的代表。胡震亨在《唐音癸签》中曾就对李白的一百余首乐府诗做了这样的论说：“太白于乐府最深，古题无一弗拟，或用其本意，或翻案另出新意，合而若离，离而实合，曲尽拟古之妙。”许学夷《诗源辩体》卷十九云：“五七言乐府，太白虽用古题，而自出机轴，故能超越诸子。”一般说来，李白的乐府体诗往往只是以古题的辞意为出发点，借题发挥，而抒写自己之情，既保留所谓古意，又不走纯模拟的老路，从而为古题乐府的写作提供了成功的范例。

至于由杜甫创始的自立新题、自叙时事，自创己格的所谓“新乐府”，又何以维系乐府诗的特点的呢？连古题也不复采用的新题乐府，则主要靠的是“歌”的素质和风格。乐府最初是歌诗，是音乐文学，因而它与单纯的书面文学有别。如语言浅近流

畅，风格朴素，诗句参差，不断换韵，习尚铺陈，篇幅不定，可以自由驰骋等等，新乐府（包括由乐府诗演化出来的歌行体）则主要是靠这些写作特征来维系“乐府”之称的。

乐府诗多杂言，但也有整齐的五言、七言。这样，就产生了与汉以来古体诗相区别的问题。后世一些诗文评论家曾做过某些说明，如：

> 汉人乐府五言与古诗，体各不同。古诗体既委婉，而语复悠圆；乐府体既轶荡，而语更真率。盖乐府多是叙事之诗，不如此不足以尽倾倒，且轶荡宜于节奏，而真率又易晓也。（许学夷《诗源辩体》）
>
> “乐府歌行贵抑扬顿挫，古诗则优柔和平，循守法度，其体自不同也。”（徐师曾《文体明辨》）
>
> “乐府主纪功，古诗主言情，亦微有别。且乐府间杂以三言四言以至九言，不专五七言也。”（张笃庆语，见《师友诗传录》）
>
> “乐府之异于诗者，往往叙事。诗贵温裕纯雅，乐府贵遒深劲绝，又其不同也。”（张实居语，见同上）
>
> “古诗贵浑厚，乐府尚铺张。”（施补华《岘佣说诗》）

以上四人之说，是企图从不同的角度来区别乐府体诗和古体诗的不同，都有一定道理。但乐府诗当初最主要的特点是它与音乐的联系，汉乐府产生于汉乐，是汉代乐曲的歌辞，后来既已失乐，它在体制上的许多重要特征也就消失了。因此，后世的所谓乐府体作品，主要只是表现在创作精神上、语言风格上对汉乐府有某些继承而已。

第五章　古　体　诗

第一节　古体诗的名称和范围

古体诗，又称古诗，是相对于唐以后的所谓“近体诗”说的。中国古典诗歌，源远流长，历史悠久，在发展过程中，形式、体制几经变化。产生在早期的诗歌，是没有严密的格律限制的。自从初唐以后，才正式出现了具有严密格律限制的诗体——律诗和律绝。这种新产生的诗体，当时被称做“近体”或“今体”。相对而言，后来就把唐代以前的、没有严密格律限制的诗体，称为“古体”或“古诗”了。另外，“古诗”亦称“往体”，如胡震亨《唐音癸签》卷一说：“今考唐人集录所标体名，凡效汉魏以下诗，声律未叶者名‘往体’。”又，李之仪《谢人寄诗并问诗中格目小纸》：“近体见于唐初，赋平声为韵，而平侧(仄)协其律，亦曰‘律诗’。由有律体，遂分‘往体’，就以赋侧（仄）声为韵从而别之，亦曰‘古诗’。”但“往体”之称，不很通行。倒是唐代和唐代以后，每把当时人效法古体诗写的作品称做“古风”，如李白集中就有所谓《古风五十九首》，这里所谓“古风”，实际即指古诗或古体诗的意思。

关于“古体诗”的范围，一般说来是指唐代“近体诗”产生以前的诗歌。但是，在唐以前的诗歌中，如古歌谣谚、楚辞和乐府诗等，都是另具特点的；因此，在后世的文体分类上，往往把它们另立门类，并不包括在所谓“古诗”或“古体诗”的范围之中。其次，所谓“近体”的格律诗虽然产生了，但“古体诗”作为一种诗体，特别是五言体和七言体仍然流行不衰，在文坛上为

广大诗人所采用，而这样一些不遵“近体”格律、仿效古体形式而写的诗歌作品，在文体分类上也称为“古诗”或“古体诗”。由此可见，在中国文体划分上，所谓古、近体诗的区别，并不只是就产生的时代说的，主要还是从是否具备格律，即从格律的角度说的。

另外，在古、近体诗的范围上，有一个问题是有争议的，那就是齐梁时代产生的一部分诗歌的归属问题。中国古典诗歌，从古体到近体，也就是由不讲求格律到有格律限制，是有一个发展和衍变过程的。这个过渡阶段发生在齐梁至唐初。齐梁以下至唐初以前，这时严格意义上的所谓“律诗”尚未成立，但在诗歌创作中，字句的对偶，音律的讲求，已经逐渐流行起来。对于这样一部分诗应该算做“古诗”，还是应该算做“律诗”，前人是有不同意见的。例如明代徐师曾《文体明辨》云：“按律诗者，梁、陈以下声律对偶之诗也。……梁、陈诸家，渐多俪句，虽名‘古诗’，实堕‘律体’。”这是把古、律之分，断在六朝梁、陈时期，认为梁、陈以后渐讲声律的诗已经不能算做“古诗”，而应该归为“律体”了。但也有另一种意见，如清代赵执信《谈龙录》云：“声病兴而诗有町畦，然古、今体之分，成于沈、宋。”沈，指沈佺期；宋，指宋之问，皆唐初人，一般认为他们是近体律诗的完成者。照这种意见，所谓古、近体之分，应划在初唐，初唐以前包括齐梁时代的诗歌，仍属于古体范畴。我们从实际的情况来看，齐梁诗歌确有它的特殊性，它一方面渐讲声律，与它以前的所谓“古体诗”已有不同；但另一方面，它虽已逐渐具备了后来所谓“律诗”的某些要求和某些因素，但还没有形成严格的定式，与唐初以后所谓的“律体”（篇式、句式、对仗句和对仗句的位置，以及声调、韵脚均有严格规定），还是有很大距离的。所以对于齐梁这一时期的诗歌，我们只应把它们看做是“古诗”或“古体诗”的某种“变体”，而还不宜直接就称它们为“律诗”。

第二节　古体诗的体制特点

"古体诗"在体制上的主要特点，是它除了押韵以外，不受任何格律的束缚，可以说是一种自由体或半自由体。它与"近体"律诗相比较，有这样一些区别：

第一，"古体诗"每首的句数是沒有限定的，可以是八句，也可以多于八句或少于八句。唐以后的律诗则限定八句（这是就律诗的正格说的。另外，还有一种超过八句，可以长达百句以上的律诗，唐代称做"排律"或"长律"。又唐代应科举考试的律诗，有六韵十二句和八韵十六句等形式。但它们只可视做律诗的"变体"）。

第二，"古体诗"一般不对仗，即使由于修辞上的需要，偶尔出现对仗句，但也纯任自然，沒有严格要求。律诗则每篇必须有对仗句，对仗句的位置也有规定（即第三、四句对，第五、六句对）。

第三，"古体诗"是不讲求平仄的，律诗则每句的平仄是有规定的。

第四，"古体诗"虽然也押韵，但它可以押平声韵，也可以押仄声韵，在一篇诗中可以一韵到底，也可以中途换几次韵。律诗则要求必须押平声韵，且一韵到底，不得中途换韵。

由上述情况看来，古体诗确实可以称做古代自由体诗歌，因为它基本上没有格律方面的限制。但从中国诗歌的民族形式看来，句式整齐，讲求音顿，仍是其一般特点。"古体诗"固然也有杂言体，但它基本上是按照四言、五言、七言的句式构成和发展的，即使是所谓"杂言"，往往也是以这样大体整齐的句式为主。其次，从音顿看来，四言诗的音顿，一般是上二下二，五言

诗的音顿，一般是上二下三，七言诗的音顿，一般是上四下三。这可以说是无论古、近体诗都遵守的内在规律（“近体诗”无四言、杂言，这里是就五律、七律说的）。

关于古体诗的范围和分类，向来有广义和狭义的不同，广义的分类，则包括四言诗、乐府诗、楚辞、五古、七古、杂言古等在内，狭义的则仅指五言古诗和七言古诗而言。广义的分类把乐府诗和楚辞体包括在内，是不尽恰当的。乐府诗，由汉代和魏晋南北朝的乐府机关而得名，指当时乐府机关所采集、创制的入乐可歌的诗篇，它们的来源、用途和体制有一定的特殊性，适合于另立一类；楚辞体是产生在特定时期和特定地域的诗歌，体制上也有特殊性，也适合另立一类。四言体诗，主要产生和发达在先秦时代，以《诗经》为代表。它主要是入乐的民歌体作品，它在思想和艺术上对后世有巨大影响，但就其体制来说，并没有在诗坛上成为普遍的形式。至于杂言体诗，广泛地说，凡字句长短不齐的诗都可以称为“杂言”，这在《诗经》、楚辞、乐府以及其他民间歌谣中都有，但后世习惯上所称杂言古诗，一般是指五、七言古诗以外，受乐府诗影响而产生的“歌行体”作品。故明吴讷《文章辨体》中，于“古诗”下分四言、五言、七言、歌行四类，把模拟乐府古题的作品归为乐府，把“即事为题，无所模拟者”归为“歌行”。其实“歌行”一体，就是汉魏乐府诗产生以后，文人按照乐府诗的风格写作的以五、七言为主，间以杂言的作品。按照后世习惯，唐以前的这类作品，仍称为“乐府”，唐代七言诗兴起以后，这类作品多出现七言句，则称之为“歌行”或“近体歌行”（如明代徐师曾《文体明辨》），而在文体分类上往往也把它们归为七言古诗。

关于四言诗，并没有成为后世古体诗的普遍形式，它的产生和发展情况，我们在第一章已谈及；下面我们主要谈一下五、七言古诗的产生和发展，以及所谓“近体歌行”的产生和特点。

第三节　五、七言诗的产生和发展

前面已经说到，我国古代诗体，最早产生的是原始型的二言诗，其后发展为四言句式或以四言句式为主的四言诗。而五、七言诗，则是继四言诗之后而出现的。

关于五、七言古诗的起源和产生，过去最通行的说法是，认为五、七言诗来源于《诗经》和《楚辞》。因为在《诗经》、《楚辞》的作品中，已有五、七言的句式出现，而后来的五、七言诗正是萌蘖于此时。如晋代虞挚的《文章流别论》、梁代钟嵘的《诗品》、明代吴讷的《文章辨体》等，都持这种意见，这是不科学的。因为出现在《诗经》、《楚辞》中的五、七言，还只是零章断句，并没有一篇完整的五、七言体的诗篇。况且，从句式的结构、节奏上看，它们往往与后世的五、七言诗句也并不尽相同。如梁钟嵘《诗品序》说：

> 夏歌曰："郁陶乎予心"，楚谣曰："名余曰正则"，虽诗体未全，然是五言之滥觞也。

就以他所举的"夏歌"（见伪古文《尚书·五子之歌》，实际是后世伪托）和屈原楚辞中的这两句来说，它们的音顿、节奏都是上三下二，这与后世五言体的句式上二下三的音顿是迥然不同的，而构成后世五、七言诗体的重要因素，就在于它的奇数尾（即三字尾）。

总之，某种诗体的产生是有它的社会条件和语言发展为根据的。把古代某些作品中偶然出现的极个别现象或表面现象，认为是后来某种文体的起源，这是不符合历史实际的。如果说五、七

言诗已萌芽于《诗》、《骚》时代，那么从战国到东汉（西汉五、七言诗都是伪作，说见后），五六百年间为什么没有产生五、七言诗呢？显然，这种把五、七言诗的起源和产生远推到先秦时代去，是根本不能成立的。当然，在五、七言诗产生以前，出现在某些古诗中的五、七言句，对五、七言诗的产生或也曾有过某些启迪作用，但却并不能说这就是五、七言诗的起源。

那么，五、七言诗是何时产生，以及它们是怎样产生的呢？从历史上考察，五、七言诗均产生于汉代，而且都是在民间歌谣中首先出现，然后被文人引入文坛，逐渐成为诗体中的普遍形式。另外，从五、七言诗的出现看，七言诗并不比五言诗晚，但五言诗的兴盛早于七言诗。五言诗在汉末魏晋时期，已经“据文词之要”（钟嵘《诗品序》），成为文坛上普遍流行的诗体，而七言诗虽然在汉代业已出现，但实际经过六朝以后直到唐代，才真正得到发展，成为文坛上与五言诗并立的普遍形式。

下面先谈五言诗的起源和兴起问题。

过去历史上的一些文人，往往把五言诗的产生归结为某个诗人的个人创造，实际上这是不符合历史情况的。五言诗的产生和在文坛上出现，不是哪个人的个人功劳，而是经过民间诗人的集体努力，经过一个相当长的酝酿时期，而后引起文人的注意，被引入文坛，逐渐形成一种兴极一时的普遍形式的。这我们可以首先回顾一下汉初文坛的情况。

汉初的诗坛是冷落的，这固然有多方面的原因，其中诗体的守旧、缺乏创新，也是一个重要因素。当时文人写诗，主要因袭《诗经》以来的四言体或模仿屈原的楚辞体。如被认为“匡谏之义，继轨周人”（刘勰语）的韦孟的《讽谏诗》，司马相如的《封禅颂》，都属模拟雅、颂之作，内容既很平庸，形式亦复呆板，完全缺乏诗味。汉初另一批人则模仿楚辞，如东方朔的《七谏》、庄忌的《哀时命》、王褒的《九怀》等，也是专以模拟为能事，思想、艺术均无新的开拓。又加当时许多文人都热衷于写赋，文

坛上的诗歌创作遂落得一片冷清局面。但当汉代封建文人正在模拟《诗》、《骚》，在僵化的道路上难以前进的时候，广大劳动人民却真正从活生生的现实生活出发，以当时生动、丰富的口语为基础，创造出从内容到形式都崭新可喜的新民歌。

正象人们所形容的，在文学史上，民间文学常常是新的文学，以及文学中新体制的源泉。它们就象深山中一股浏亮的清泉水，静静地、无穷无尽地流着，赋予各个时代的文学以新的生命。新颖、完整的五言诗，就是首先在汉代民歌中出现的。据现在的两汉民间歌谣和乐府民歌来看，西汉时代多杂言作品，但也出现了较多的五言句式，而至东汉已出现了较多的完整成熟的五言诗，这说明五言诗的形成，在民间歌谣中也经历了一个逐渐演进的过程。

乐府民歌中的《铙歌十八曲》，是现存的西汉时代作品，这组作品是以杂言的形式出现的。但其中五言句已有相当比例，如《战城南》共十八句，五言句式四句；《君马黄》共十句，五言句式四句；《有所思》共十七句，五言句式九句；而《上陵》共二十句，五言句式十二句，其比例已超过其他句式：

> 上陵何美美，下津风以寒。问客从何来，言从水中央。桂树为君船，青丝为君笮，木兰为君棹，黄金错其间。沧海之雀赤翅鸿，白雁随。山林乍开乍合，曾不知日月明。醴泉之水，光泽何蔚蔚。芝为车，龙为马，览遨游，四海外。甘露初二年，芝生铜池中，仙人下来饮，延寿千万岁。

这是所见西汉乐府民歌的情况。至于流传下来的西汉民间徒歌歌谣，许多已是接近五言体的作品。如收入《汉书·吕后传》中的一首民间歌谣《戚夫人怨歌》：

> 子为王，母为虏。
> 终日舂薄暮，

常与死为伍。
相离三千里，
当谁使告女。

又如西汉武帝时代乐工李延年有歌一首：

北方有佳人，
绝世而独立。
一顾倾人城，
再顾倾人国。
宁不知倾城与倾国：
佳人难再得！

前一首全诗六句，四句五言；后一首去掉“宁不知”三字，即全首五言。① 《汉书·五行志》载成帝时歌谣《邪径》一首，已全诗为整齐的五言体：

邪径败良田，
谗口乱善人。
桂树华不实，
黄爵巢其颠。
昔为人所羡，
今为人所怜。

又《汉书·尹赏传》载：成帝时搜捕长安轻薄少年数百人，投入穴中，覆以大石。百日后令死者家人自发取，亲属号哭，道路歔欷。长安歌之曰：

安所求子死？

① 南朝陈徐陵编《玉台新咏》录此诗第五、六两句为“倾城与倾国，佳人难再得”，与《汉书》不同，无“宁不知”三字。南朝五言诗已盛行，或为求整齐化而被删。故此诗仍当从《汉书》。

埴东少年场，
生时谅不谨，
枯骨后何葬！

从以上看来，五言诗在西汉时代，正在民间酝酿之中。同时也可以看出，继《诗经》四言体诗歌以后，并未直接出现五言诗，而是经过了一个杂言体的过渡阶段。杂言体诗的出现也是必然的，当一种旧形式已经僵化，不能满足反映现实的需要时，必然会产生一个探索的阶段。经过一段探索寻求以后，会逐渐归为一种或几种适合需要、较为优越的新形式。汉代杂言诗的时期，就是这样的过渡阶段。实际上《诗经》以后的楚辞体，也曾为五言诗、以至七言诗起过这种过渡作用。

至东汉时期，乐府民歌一般仍均属杂言体，但完整的、语言艺术相当成熟的五言诗已出现不少，在东汉乐府中都属名篇之列。如《陌上桑》、《上山采蘼芜》、《十五从军征》、《江南》、《艳歌行》、《长歌行》、《陇西行》等。《江南》属《相和歌·相和曲》，是一首优美的抒情小诗：

江南可采莲，莲叶何田田，鱼戏莲叶间。鱼戏莲叶东，鱼戏莲叶西，鱼戏莲叶南，鱼戏莲叶北。

这首诗写江南青年男女采莲时的愉快情景。全诗只有七句三十五个字，却用极轻快的格调，写出了江南水乡的自然美景和采莲人活泼愉快的心情。

《长歌行》属《相和歌·平调曲》，现存古辞二首，其一是一首劝谕诗：

青青园中葵，朝露待日晞。阳春布德泽，万物生光辉。常恐秋节至，焜黄华叶衰。百川东到海，何时复西归？少壮不努力，老大徒伤悲。

这首诗是劝勉人们要及时努力，不可蹉跎岁月。虽含议论，却不抽象枯燥，全诗写得富于感情，并蕴藉着一种积极向上的精神。至于叙事诗《陌上桑》、《孔雀东南飞》就更是家喻户晓的名篇，已经表现出相当成熟的语言技巧。

总之，东汉乐府民歌中产生的一批五言诗，比起西汉来已有长足的进步，它们不仅形式完整，而且语句圆熟，自然流畅，通俗易懂，说明一定很接近当时口语，与当时语言发展状况是适应的。

以上，我们简述了五言诗在民间诗歌中发生、发展和日趋成熟的状况。五言诗在当时民间既已开风气之先，较多地流行起来，并显示出它在适应语言发展和节奏变化等方面的优越性，于是引起了文人的注意，他们开始学习、模仿，从民歌中汲取营养，这样五言诗就被正式引进文坛，逐渐发展从而作为一种新诗体普遍流行起来。

文人创作的五言诗究竟产生于什么时期？它的首创者又是谁？前人看法颇不一致，争论最多的主要是西汉说和东汉说。主张西汉说者的主要根据，是萧统《昭明文选》中收录有苏武、李陵的赠答诗和班婕妤的《怨歌行》，这几首诗全系五言作品。苏、李是汉武帝时代人，班婕妤是汉成帝时代人，都属西汉，因而认为西汉已产生了文人创作的完整五言诗了。钟嵘《诗品序》中也说：“逮汉李陵，始著五言之目矣。……从李都尉迄班婕妤，将百年间，有妇人焉，一人而已。”萧子显《南齐书·文学传》也说：“少卿（指李陵）离辞，五言才骨，难与争骛。”但是经后人考证，现存苏、李诗所咏的情事，跟苏、李的事迹并不切合。所谓班婕妤的《怨诗》，《汉书·外戚传》中毫无记载，《文选》旁证中有“颜延年作”的说法。特别是刘勰在《文心雕龙·明诗》篇中已经说：“至成帝品录，三百余篇，朝章国采，亦云周备。而辞人遗翰，莫见五言。所以李陵、班婕妤见疑于后代也。”可知刘勰时代，这些所谓五言诗已经被怀疑了。实际上，经后人研究，所谓苏、李，班

婕妤的作品，大都属魏晋时代人的伪托之作，并非真是西汉时代的作品。

另外，主张西汉说者，还根据徐陵所编《玉台新咏》，《玉台新咏》曾把现存《古诗十九首》中《西北有高楼》等八篇诗和《兰若生春阳》一篇诗，题为枚乘杂诗。枚乘是西汉文、景时代人，果真这样，那么西汉的五言诗发生得便更早了。实际上，所谓枚乘杂诗是更不可靠的。理由是《汉书·枚乘传》与《汉书·艺文志》都无记载。钟嵘《诗品序》中说："自王（褒）、扬(雄)、枚（乘）、马（司马相如）之徒，辞赋竞爽，而吟咏（指诗歌作品）靡闻。"而早于《玉台新咏》的《昭明文选》，也认为这组古诗作者已无可考，因而题为《古诗十九首》，并不说起枚乘的名字。近人又根据诗中一些内证，如"盈盈一水间"的"盈"字，犯西汉惠帝讳，这在西汉时代的人，是绝对不敢用的。所以说五言诗发生于枚乘，也是靠不住的。

实际上，我们从文学发展上看，五言诗首先是在民间发生、发展、趋于成熟的。它受到文人的注意，才由个别人首先学习、模仿，被引入文坛。从现存史料看，最早将五言诗这一新形式引入文坛的作家是班固。班固有五言《咏史》一首，但从艺术上看，却古拙偃直，"质木无文"（钟嵘《诗品序》），成就不高。班固的《咏史》诗写的是汉文帝时孝女缇萦为赎父罪而请求没身为婢的故事：

> 三王德弥薄，惟后用肉刑。太仓令有罪，就逮长安城。自恨身无子，困极独茕茕。小女痛父言，死者不可生。上书诣阙下，思古歌鸡鸣。忧心摧折裂，晨风扬激声。圣汉孝文帝，恻然感至情。百男何愦愦，不如一缇萦。

这首诗只是老实地叙写事实，缺乏兴味、文采和形象性，说明当时文人作家运用这种新体还很不熟练，从形式上看，这已经是典

型的五言体诗了。

班固以后，作这种新体诗的逐渐多起来，如安帝时张衡的《同声歌》一首，恒帝时秦嘉的《赠妇诗》三首，灵帝以后郦炎的《见志诗》二首，赵壹的《疾邪诗》二首，蔡邕的《翠鸟》一首，孔融的《杂诗》二首等，五言诗的创作才较为普遍，艺术上也不断提高，现举秦嘉的《赠妇诗》中一首为例：

> 肃肃仆夫征，锵锵扬和铃，清晨当引迈，束带待鸡鸣。顾看空房中，仿佛想姿形。一别怀万恨，起坐为不宁。何用叙我心，遗思致款诚。宝钗好耀首，明镜可鉴形。芳香去垢秽，素琴有清声。诗人感木瓜，乃欲答瑶琼。愧彼赠我原，惭此往物轻。

其缠绵悱恻之情，跃然纸上。沈德潜评论说："词气和易，感人自深。"（《古诗源》卷三）从中我们可以看出，他吸收了某些乐府民歌的优点。

据后人考证，著名的《古诗十九首》也是汉末佚名文人的作品，题材的多样，艺术的纯熟，说明五言诗已成为文人作者得心应手的新形式。从此，五言诗作为一种代替四言诗而起的重要诗体，在我国文学史上逐渐发达起来了。

汉末（主要是建安时期）魏晋六朝，是五言体诗的兴盛时期，这时期主要作家的著名作品，大都是用五言体写成的。五言已成为这时期最普遍的诗歌形式。刘勰《文心雕龙·明诗》篇说："暨建安之初，五言腾踊。文帝、陈思（曹植），纵辔以骋节，王（粲）、徐（干）、应（玚）、刘（桢），望路而争驱。"梁钟嵘《诗品》是专门评论五言作品的批评专著，他把梁以前已故的五言作家分为三品，共有一百二十二人之多。在其《诗品序》中，他还对五言诗胜于四言诗的情况作了说明。他说四言"每苦文繁

而意少，故世罕习焉。五言居文词之要，是众作之有滋味者也。”而且又指出，五言“指事造形，穷情写物，最为详切。”这话说明了五言诗比起四言诗来有很大优越性。但为什么五言诗比起四言诗来只多了一个字，就表现出如此的优越呢？这是因为四言诗基本由两字一拍、四字一句构成，节奏虽鲜明，但句式短，拍节太单调，特别是使单音词和双音词的配搭受到限制。它的短促的句式既限制了内容的容量，在节奏上也过于呆板，不能较多地表现出抑扬顿挫之美。所谓“每苦文繁而意少”，是说四言诗要充分地表达思想感情，就必须靠增加篇幅、章节，以至于重复吟咏。而五言，其句式由五字组成，既能方便地容纳双音词，也可以容纳单音词，以至三音词，它的二、三结构，即三字尾，在一句诗的拍节上，起到了有偶、有奇，奇偶相配，有变化，不呆板、不单调的作用。更主要地是，它适应了当时语言中双音词逐渐增多的情况，使诗歌更易于接近口语，从而也容易获得生活气息。

下面再谈七言诗的起源。

七言诗的起源，与五言诗一样，同样经历了一个首先在民间流传，尔后经过文人的仿作，被引入文坛，成为我国古典诗歌普遍流行的形式之一。从七言诗的兴盛来说，它晚于五言诗，但从它的产生来说，并不比五言诗晚。

关于七言诗的起源，历史上也曾把它追溯到《诗》、《骚》，意见不外是《诗经》中已有某些七言的句式，如“如彼筑室于道谋”（按此句见于《诗经·小雅·小旻篇》）等。楚辞不仅有许多七言句，而且楚辞《招魂》、《大招》去掉“些”、“只”句尾语助词，则俨然竟是七言诗①。近代的文学史研究者，直接把七言诗上溯到《诗经》的不多，但认为七言诗乃从楚辞体的诗歌蜕变而成，还是一种较普遍的意见。其主要论据，除认为楚辞句法

① 见清代赵翼《陔余丛考》卷二十三、清代钱大昕《十驾斋养新录》卷十六。

与七言相近外，还举出汉人的七言诗有杂“兮”字的，如秦汉之际项羽的《垓下歌》、汉高祖刘邦的《大风歌》，以至张衡的《四愁诗》等，可见到七言诗由楚辞蜕变的痕迹①。与上述意见相反的，是认为七言诗的产生与楚辞体没有关系，“七言诗体的来源是民间歌谣，七言是从歌谣直接或间接升到文人笔下而成为诗体的，所以七言诗体制上的一切特点都可在七言歌谣里找到根源。”（余冠英：《汉魏六朝诗论丛》）另外，也还有其他意见，如认为因时代不同，有先后二源，《燕歌行》以前的七言诗出于楚辞，以后的七言诗出于歌谣等。

我们从历史资料上考察，七言句式和七言体的古歌谣谚出现得确实也是相当早的。民间文学的创制无待于文人创作，而文人创制，却往往以民间流行的文体为基础，这是个很普遍的现象。我们在讲到楚辞体的产生时，也曾考察过楚辞体本身，最初也来源于民间，是诗人屈原在楚地民歌的基础上，加以模仿、创制和提高而成的。楚辞体固多七言或类似七言体的句式，而它也正是在熟悉民歌体制的基础上，采撷、加工而成。绝不可能是什么孤立的现象，是屈原凭空地创造。当然，屈原所汲取和借鉴的主要是当时楚地的民歌。

文人七言诗的出现，有一个逐渐向民间作品仿效和学习的过程，而民间一种新体的形成，其实也必经过一个逐渐酝酿、成熟的过程。先秦时代歌谣以四言为主，间或也有以七言为主的，如《礼记·檀弓》所载《成人歌》：

蚕则绩而蟹有匡，范则冠而蝉有緌，兄则死而子皋为之衰。

战国末年，学者荀况曾写过一首《成相辞》。“相”，据后人考证，即《礼记·曲礼》“邻有丧，舂不相”的“相”，汉郑玄注“相”

① 见梁启超《中国之美文及其历史》，陈镜凡《汉魏六朝文学》等。

是“送杵声”，即古人在舂米劳动时，所唱的歌曲。宋朱熹说：“相，助也；成相，助力之歌也。”（见《楚辞后语》）王先谦《荀子集解》说《成相篇》是“后世弹词之祖”。这说明荀子的《成相篇》是采用当时民歌俗曲的体式和腔调写的，如其前两章云：

> 请成相，世之殃，愚闇愚闇堕贤良！人主无贤，如瞽无相何伥伥。
>
> 请布基，慎圣人，愚而自专事不治。主忌苟胜，群臣莫谏必逢殃。……

据清代卢文弨考证说此篇的开头儿“请成相”三字，“言请奏此曲也”（王先谦《荀子集解》引）。这种格式，加上它复沓的形式，都说明是从民间学来的。用三三起头是七言歌谣和后世七言诗的常例，《成相篇》的句式结构应当说是以七言为主。但同时说明在四言诗为主的时代，它还未能完全脱离与四言诗的联系。

从现存的资料看，可靠的完整的七言歌谣在汉以前似还无有。至于所传的所谓《娥皇歌》出于《拾遗记》、宁戚的《饭牛歌》出于《三齐记》，《孔子述洞庭童谣》（又名《灵宝谣》）见于《河图纬》和《灵宝要略》，都是后世的伪托之作，不能作为可靠的史料。

西汉时代完整的七言歌谣，仅见成帝的《上郡歌》一首，见《汉书》卷七十九《冯野王传》：

> 大冯君，小冯君，兄弟继踵相因循。聪明贤知惠吏民，政如鲁卫德化钧。周公康叔犹二君。

现存西汉歌谣虽不多，但可以推想当时七言歌谣必已流行。理由有二：一是武帝时司马相如有《凡将篇》，元帝时史游有《急救篇》，这是两部教蒙童的字书，是七言口诀文体。编口诀的人绝不会自创一种对当时人来说并不熟悉的韵文体，相反地，他必然要采用为当时人所习见的通俗形式。二是《汉书·东方朔传》载东方朔射复语（射复是古代一种游戏，先将某物藏盖，然后令人猜

度），四句都是七言："臣以为龙又无角，谓之为蛇又有足，跂跂脉脉善缘壁，是非守宫即蜥蜴。"东方朔口占的这四句韵语，大约也不会是他的自创体调，当是那时的街陌谣谚的流行之体，所以作者可以套用，冲口而出。

汉代乐府诗，曾是文人五言诗产生的媒介，但汉代乐府不见完整的七言作品。七言歌谣被采入乐府，直到晋代才有。但汉乐府中七言句式也自不少，如《铙歌》中的《艾如张》："山出黄雀亦有罗，雀以高飞奈雀何？"《战城南》："野死不葬乌可食……腐肉安能去子逃……禾黍不获君何食，愿为忠臣安可得。"《有所思》："秋风肃肃晨风飔，东方须臾高知之。"等等皆是。这些诗属杂言体，或以五言为常见句式，但所出现的这些七言句，已属纯熟的二、二、三式，语句是相当自然和流利的。七言为什么不象五言那样被采入乐，或许与当时的乐调有关。但这样一来，七言的地位和流传都受到影响。在相当长的一段时间内，保守的文坛只承认四言、骚体和后起但被乐府收集入乐的五言是诗歌正体，七言虽有少数好奇趋新的尝试者，但一般人对这种新诗体却颇为歧视，不肯认为是诗的一类。余冠英先生曾举出《后汉书·东平宪王苍传》和《张衡传》对他们所写作的各类文体的著录，来说明当时人曾排斥"七言"于诗歌之列的情况。更举出晋傅玄《拟张衡四愁诗序》，"张平子作《四愁诗》，体小而俗，七言类也。"说明直到晋人还抱有这种成见。关于七言诗体为什么在汉魏六朝时那样被歧视，据余冠英先生的分析是这样的："原来七言和五言一样在起初都是'委巷中歌谣'之体，五言诗体初被文人应用是在东汉时，并不比七言早些，但因为乐府中所收的歌谣多五言，五言普及得很快，到魏晋已经升为诗歌的正体了。七言虽早已有人用之于诗，但并未流行起来。未能流行起来的原因，我想一是两汉的那些'七言'中佳制太少，除张衡的《四愁诗》外很少流传人口，因而不曾引起多数人仿作；二是七言歌谣在汉时不曾有一首被采入乐府，没有音乐的力量来帮助它传播，自然难

于普遍。后者应是最主要的原因。在中国文学史上，凡是普遍的诗体，莫非出于乐府，即初时皆借音乐的力量而流传。”（《汉魏六朝诗论丛·七言诗起源新论》）这一分析正可供我们参考。但需要补充的是，七言诗比起五言诗仿作者少，兴起较晚，除上述原因外，大约还有诗体本身发展上的原因。五、七言诗以前，被人们所熟悉者是四言，四言的主要局限性，表现在它的拍节单调，缺少奇偶的变化。而五言诗基本上解决了这个问题；当然七言诗也是三字尾（奇数尾），但七言的总字数比起旧的四言来却一下显得增加过多了，这不是很快能够驾驭的，因此，七言诗兴起的推迟当是可以理解的。

当然，七言诗很长时期未被正式引上文坛，这并不妨碍它在民间的发展。东汉时期的七言歌谣、谚俗文学，从现存的情况看就很多了。比较著名的如桓帝初年的《小麦童谣》：

> 小麦青青大麦枯，谁当获者妇与姑。丈夫何在西击胡。吏买马，君具车，请为诸君鼓咙胡！

《桓灵时童谣》：

> 举秀才，不知书。举孝廉，父别居。寒素清白浊如泥，高第良将怯如黾。

思想、艺术都十分圆熟。

关于文人制作的七言诗，最先有传为汉武帝时的君臣联句《柏梁台诗》。此诗句句用韵，这是后世“柏梁体”之名的由来。经后人考证，因其所注人名、官名多与武帝时代不符，故断为伪作（见顾炎武《日知录》卷二十一）。据可靠的资料，第一次出现在东汉的张衡《四愁诗》，是文人仿作的第一首完整的七言作品，其第一章云：

> 我所思兮在太山，欲往从之梁父艰。侧身东望涕沾翰。美人赠我金错刀，何以报之英琼瑶。路远莫致倚逍遥，何为怀忧心烦劳。

另外，张衡作有《思玄赋》，赋末系辞也是完整的七言：

> 天长地久岁不留，俟河之清只怀忧。愿得远度以自娱，上下无常穷六区。超踰腾跃绝世俗，飘遥神举逞所欲。天不可阶仙夫稀，柏舟悄悄吝不飞。松乔高跱孰能离，结精远游使心携。回志朅来从玄谋，获我所求夫何思。

前一首带有民歌的味道，后一首已是七言古诗了，但是也和班固的《咏史诗》一样，充分表现了草创时期的古拙僵直，质木无文。至魏文帝曹丕的《燕歌行》，七言诗才渐露光辉。其诗云：

> 秋风萧瑟天气凉，草木摇落露为霜。群燕辞归雁南翔，念君客游思断肠。慊慊思归恋故乡，何为淹留寄他方。贱妾茕茕守空房，忧来思君不敢忘，不觉泪下沾衣裳。援琴鸣弦发清商，短歌微吟不能长。明月皎皎照我床，星汉西流夜未央。牵牛织女遥相望，尔独何辜限河梁。

这是一首在乐府民歌的基础上加以提高的仿作①，与文人创制的五言诗走向成熟时期的《古诗十九首》相似。

强调七言诗是从楚辞体蜕变而成的人，往往根据张衡《四愁诗》首句“我所思兮在太山”句，以及汉初高祖刘邦的《大风歌》、武帝《秋风辞》等作品去掉“兮”字即为七言的现象，认为正可说明七言由楚辞发展而来。实际上这抹杀了自西汉以至更早些的战国末年以来，七言的民歌俗曲已经产生和流行的事实。首先是七言歌谣的流传，给文人以启发和影响，才使也熟悉楚辞体的某些文人作家，把楚辞体逐渐往大致整齐的七言形式上发展，因此，文坛上早期出现的某些文人七言体，往往也带有楚辞体句法的痕迹，这是可以理解的。

---

① 郭茂倩《乐府诗集》引《乐府广题》云：“燕，地名也，言良人从役于燕而为此曲。”可知《燕歌行》其先也必是流行民间的歌曲，原曲今已不存。

七言诗历魏、晋而至南北朝时期，开始有了较大的发展。七言诗由文人试作到长足的进步，起关键性作用的是刘宋时期的大诗人鲍照。鲍照出身寒微，富于反抗性。他的诗歌，从内容到形式都表现出卓然不同于流俗的风貌。特别是他积极向民间乐府歌辞学习，善于汲取民间诗歌营养而又加以创新。他的著名的《拟行路难》十八首，其中就有五首通体是七言。如其一：

> 奉君金卮之美酒，玳瑁玉匣之雕琴。七彩芙蓉之羽帐，九华葡萄之锦衾。红颜零落岁将暮，寒光宛转时欲沉。愿君裁悲且减思，听我抵节《行路》吟。不见柏梁铜雀上，宁闻古时清吹音。

《拟行路难》的其他许多篇章，以及《梅花落》、《代淮南王》、《代雉朝飞》、《代北风凉》、《代白纻曲二首》、《代鸣雁行》等皆或以七言为主，或通篇七言，表现了鲍照有意识地努力于七言的创制。最早的七言歌谣和文人仿作一般都是句句用韵，这大约因为七言句式较长，初始阶段不易驾驭，因而用句句押韵来调谐它的音律，缩小音韵上的回旋间隔。而鲍照始打破这一原始状态，改句句用韵为隔句用韵，充分发挥了七言诗容量大，风格流荡的特点。鲍照用七言体写作所达到的高度成就，扩大了七言体在文坛上的影响，到了梁代，用七言体写诗的人和所写的作品数量，都显著地增多了。如梁代的萧衍、萧纲、萧绎父子就有七言诗近三十首，其他如萧子显、沈约、吴均等人，也均有数目不等的七言作品。而且自梁以后的七言诗，逐渐越出了乐府范围，篇章句式日趋整齐，很少掺以杂言；在押韵上，或隔句用韵，或四句一小节，首句和第二句连韵，四句一换韵。可以说，七言古诗的体式，这时已经基本定下来了。当然，七言体的真正兴盛时期，这时还没有到来。后来在唐代诗人李白、杜甫、岑参、韩愈、白居易等人的创造性的运用下，七言诗才充分发挥了艺术上的优越功能。清代施补华《岘傭说诗》说："七言古虽肇自《柏

梁》，在唐以前，具体而已。魏文《燕歌行》已见音节；鲍明远（照）诸篇已见魄力。然开合变化，波澜壮阔，必至盛唐而后大昌。”除《柏梁》一诗真伪可疑外，施氏所论大体是符合情况的。

第四节 古体诗的流变

中国古代诗歌，曾经历了由不讲求格律到讲求格律的过程，因此，有所谓古、近体之分。但近体的律诗产生以后，非格律诗依然流行，实际上出现了并行发展的局面。中国律诗正式产生于初唐，但初唐以前，即六朝期间，有些诗歌作品已经渐趋于律化，这可以说是中国诗歌由无格律到有格律之间的一个过渡阶段。这一阶段的诗歌，古人称之为“齐梁体”，它既是律诗的先河，又是古诗的“变体”。关于“齐梁体”的特点，与近体律诗的形成有密切的关系，我们将放到律诗的产生和形成部分里去讲，下面我们只着重谈唐以后古体诗的变化和发展。

初唐以后，讲究严密格律的律诗产生以后，古体诗作为一种诗体虽然仍旧在流行，但却产生了两种情况：一是有些诗人在写古体诗的时候，尽量使它与近体诗所要求的格律相违背，以为只有这样才显得高古，具体的作法是尽可能地多用“拗句”（违反平仄的常格），不拘粘对，对仗只求其拙，力避其工。所以李重华《贞一斋诗说》云：“自唐沈（佺期）、宋（之问）创律，其法渐精，又别作古诗，是有意为之，不使稍涉于律，即古、近迥然二途，犹度曲者南、北两调矣。”这种着意要与“近体”律诗相对立的“古体诗”，与唐以前古体诗的自然体制当然也就不同了。前人曾总结唐以后的古体诗在声律上与律诗区别的地方，常常表现在“三字尾”（即每句的末三个字）上。如李白的五古《寻高凤石门山中元丹丘》：

寻幽无前期（平平平），乘兴不觉远（仄仄仄）。
苍崖渺难涉（仄平仄），白日忽欲晚（仄仄仄）。
未穷三四山（平仄平），已历千万转（平仄仄）。
寂寂闻猿愁（平平平），行行见云收（仄平平）。
高松来好月（仄平仄），空谷宜清秋（平平平）。
溪深古雪在（仄仄仄），石断寒泉流（平平平）。
峰峦秀中天（仄平平），登眺不可尽（仄仄仄）。
丹丘遥相呼（平平平），顾我忽而哂（仄平仄）。
遂造穷谷间（平仄平），始知静者闲（仄仄仄）。
留欢达永夜（仄仄仄），清晓方言还（平平平）。

又如李商隐的七古《韩碑》：

元和天子神武姿（平仄平），
彼何人哉轩与羲（平仄平）。
誓将上雪列圣耻（仄仄仄），
坐法宫中朝四夷（平仄平）。
淮西有贼五十载（仄仄仄），
封狼生貙貙生罴（平平平）。
不据山河据平地（仄平仄），
长戈利矛日可麾（仄平平）。
帝得圣相相曰度（仄仄仄），
贼斫不死神扶持（平平平）。
腰悬相印作都统（仄平仄），
阴风惨澹天王旗（平平平）。
愬武古通作牙爪（仄平仄），
仪曹外郎载笔随（平仄平）。
行军司马智且勇（仄仄仄），
十四万众犹虎貔（平仄平）。
入蔡缚贼献太庙（仄仄仄），
功无与让恩不訾（平仄平）。
帝曰汝度功第一（平平仄），

汝从事愈宜为辞（平平平）。
愈拜稽首蹈且舞（仄仄仄），
金石刻画臣能为（平平平）。
古者世称大手笔（仄仄仄），
此事不系于职司（平仄平）。
当仁自古有不让（仄仄仄），
言讫屡颔天子颐（平仄平）。
公退斋戒坐小阁（仄仄仄），
濡染大笔何淋漓（平平平）。
点窜尧典舜典字（仄仄仄），
涂改清庙生民诗（平平平）。
文成破体书在纸（平仄仄），
清晨再拜铺丹墀（平平平）。
表曰臣愈昧死上（仄仄仄），
咏神圣功书之碑（平平平）。
碑高三丈字如斗（仄平仄），
负以灵鳌蟠以螭（平仄平）。
句奇语重喻者少（仄仄仄），
谗之天子言其私（平平平）。
长绳百尺拽碑倒（仄平仄），
粗沙大石相磨治（平平平）。
公之斯文若元气（仄平仄），
先时已入人肝脾（平平平）。
汤盘孔鼎有述作（仄仄仄），
今无其器存其辞（平平平）。
呜呼圣皇及圣相（仄仄仄），
相与烜赫流淳熙（平平平）。
公之斯文不示后（仄仄仄），
曷与三五相攀追（平平平）。
愿书万本诵万过（仄仄仄），
口角流沫右手胝（仄平平）。
传之七十有三代（仄仄仄），

以为封禅玉检明堂基（平平平）。

从上引两首五、七言诗来看，它们的三字尾除极个别者外，可概括为四个格式，即仄平仄、仄仄仄、平仄平、平平平。而其中最常用的又是仄仄仄、平平平，特别是后者三平脚，古人称为“三平调”，是律诗中所忌，而在这些诗中又极常使用，这显然是作者有意识地安排，因此，它已成为唐以后古诗的标志。古诗本来是不讲声律的，而这种为避免律句而故意地运用某种格式，反而使古诗似乎也有一定格律可寻，因此清代王渔洋、赵执信等人作《古诗平仄论》、《声调谱》，专门总结古诗的所谓声调规律。实际上，作为自由体的古诗，是没有必遵的谱式的。他们所举唐以后的古诗所出现的声律现象，既相对说来有某些迹象可寻，当然也正可以说明古体诗发展到唐代也有所变化了，是古体诗的新发展，可以称之为古诗的“变体”。

这是古体诗在唐代以后发生的一种现象。另外，还有一种情况是，唐代产生了定型的律诗以后，有的诗人在写古体诗的时候，不知不觉间受到律诗的影响，在篇中多用律句（当然篇中并非绝对不用非律句），具备很多律诗的特点。这类诗一般称为“入律古风”，通常是七言。如唐代高适的《燕歌行》：

汉家烟尘在东北，汉将辞家破残贼。
男儿本自重横行，天子非常赐颜色。
摐金伐鼓下榆关，旌旆逶迤碣石间。
校尉羽书飞瀚海，单于猎火照狼山。
山川萧条极边土，胡骑凭陵杂风雨。
战士军前半死生，美人帐下犹歌舞。
大漠穷秋塞草腓，孤城落日斗兵稀。
身当恩遇恒轻敌，力尽关山未解围。
铁衣远戍辛勤久，玉箸应啼别离后。
少妇城南欲断肠，征人蓟北空回首。

边风飘飖那可度，绝域苍茫更何有！
杀气三时作阵云，寒声一夜传刁斗。
相看白刃血纷纷，死节从来岂顾勋？
君不见沙场征战苦，至今犹忆李将军！

这篇诗的特点是篇中基本上都是律句，出句和对句的平仄也是对立的，且大量地运用对仗，基本上是四句一换韵，平仄韵交替。唐代有许多名诗如王维的《桃源行》、白居易的《长恨歌》、《琵琶行》，元稹的《连昌宫词》都是采取这种形式写成。当然，也还有一种是不换韵的，如宋代陆游的《怀成都十韵》：

放翁五十犹豪纵，锦城一觉繁华梦。
竹叶春醪碧玉壶，桃花骏马青丝鞚。
斗鸡南市各分朋，射雉西郊常命中。
壮士臂立绿绦鹰，佳人袍画金泥凤。
椽烛那知夜漏残，银貂不管晨霜重。
一梢红破海棠回，数蕊香新早梅动。
酒徒诗社朝暮忙，日月匆匆迭宾送。
浮世堪惊老已成，虚名自笑今何用。
归来山舍万事空，卧听糟床酒鸣瓮。
北窗风雨耿青灯，旧游欲说无人共。

这首诗多数是律句，也多用对仗，一韵到底中途不换韵，但它用的是仄韵，这在律诗是不允许的，因而它被称为“入律”古体诗。

上面谈到的避律和入律的两类古诗，均可说是古体诗在发展过程中的“变体”。

在唐以后的古体诗中，还有所谓“歌行体”，这一体制和名称，都是唐代开始有的。“歌行”与乐府诗关系密切，它是由杂言乐府诗发展而来。钱木庵《唐音审体》说：“歌行本出于乐

府，然指事咏物，凡七言及长短句不用古题者，通谓之歌行，故《文苑英华》分乐府、歌行为二。”徐师曾《文体明辨序说》中列有“近体歌行”一类，他的说法是：“按歌行有有声有词者，乐府所载诸歌是也；有有词无声者，后人所作诸歌是也。其名多与乐府同，而曰咏，曰谣，曰哀，曰别，则乐府所未有。盖即事命篇，既不沿袭古题，而声调亦复相远，乃诗之三变也。故今不入乐府，而以近体歌行括之，使学者知其源之有自，而流之有别云。”按照上述的说法，可知所谓歌行，乃是由古乐府发展而来的一种诗体，它与乐府诗的不同表现在既不入乐，又不沿袭乐府古题。但是属于这类性质的诗并不都称之为歌行，而这类诗中的七言体和兼有七言句的杂言体，方称之为歌行。唐代的李白、杜甫、高适、岑参、李贺等人，都曾经写过很出色的歌行体作品。李白的《梦游天姥吟留别》就是一首典型的著名歌行体。杜甫虽向以写作律诗出名，其实他的歌行体作品并不少，据统计约有百首以上，而且不乏优秀之作，如他的《茅屋为秋风所破歌》就是极为脍炙人口的名篇：

八月秋高风怒号，卷我屋上三重茅。茅飞渡江洒江郊，高者挂罥长林梢，下者飘转沉塘坳。南村群童欺我老无力，忍能对面为盗贼，公然抱茅入竹去，唇焦口燥呼不得！归来倚杖自叹息。俄顷风定云墨色，秋天漠漠向昏黑。布衾多年冷似铁，娇儿恶卧踏里裂。床头屋漏无干处，雨脚如麻未断绝。自经丧乱少睡眠，长夜沾湿何由彻？安得广厦千万间，大庇天下寒士俱欢颜，风雨不动安如山！呜呼！何时眼前突兀见此屋，吾庐独破受冻死亦足。

歌行体诗篇，篇幅可长可短，如杜甫的另一首《贫交行》就只有四句：

翻手作云覆手雨，纷纷轻薄何须数。君不见管鲍贫时交，此道今人弃如土！

但一般说来，歌行体篇幅多属较长的，它语句声韵灵活自由，便于抒情叙事。它以七言句式为主，但根据作者感情的起伏，叙事的需要，可以兼用杂言句，甚至还可以应用散文句式、语气词入诗，押韵、转韵也很自由。因此，形式灵活自由，风格通俗酣畅，是歌行体作品的特色。需要附带说明的是，关于所谓“歌行体”的范围，历来认识是不完全一致的，有时把它与“乐府”连称，称为“乐府歌行”，此即包括拟乐府诗（用古题）在内了。有时又把它与七言古诗（七古）不加区分，把它从属于七言古诗之内。有时又从它的“即事命篇”、讽谕时事的角度出发，把其中的一部分讽谕现实、带有揭露性的作品，视为“新乐府”，如元稹、白居易创作讽谕诗“新乐府”时，即把杜甫的《兵车行》、《丽人行》之类，同引为属于“新乐府”范畴。这是属于诗体分类上的一个问题，但无论如何归类，唐代兴起的七言歌行，确是独具特色的一种形式，经过著名诗人的创作实践，出现了不少优秀、以至千古不朽之作。

第六章　骈　体　文

骈体文是中国特有的一种文体，它是从古代文学中的一种修辞手法逐渐发展形成的。从实地看，它并不与诗歌、辞赋、小说、戏曲等一样是一种文学体裁，而是与散体文相区别的一种不同表达方式。但由于它本身具有一定的格式和特点，是中国文学中的一个重要现象，所以一般地也都把它看做是中国文学中的一种体类。

第一节　骈体文的名称和骈体的起源

骈体文，产生于魏晋时代，在六朝则广为流行。但作为一种新文体，在当时对它还并没有一个正式和固定的称呼。梁简文帝在《与湘东王论文》中说："若以今文为是，则昔贤为非；若昔贤可称，则今体宜弃。"他所说的"今文"和"今体"，就是指当时新起的骈体文说的。梁代刘勰的《文心雕龙》，是当时著名的一部文学理论专著，书中有《丽辞》一篇，专门讲述文章中的对偶问题，但他只从一般修辞的角度而言，所谓"俪辞"，也并不是给这种文体的一个定名。"骈文"、"骈俪文"的名称，出现得颇晚，是唐代以后才有的。清李兆洛《骈体文钞序》曰："自秦迄隋，其体递变，而文无异名；自唐以来，如有'古文'之目，而目六朝之文为'骈俪'，而其为学者，亦自以为与'古文'殊途。"两匹马并驾叫做骈，夫妻成双称做俪，"骈俪"的名称，正是概

括了这种文体的主要特点——语句结构的平行、对偶而来的。

骈文到中晚唐以后，特别是在宋代，一般又称它为“四六文”。这是因为骈体文在句式上多以四字句和六字句为主的缘故。《文心雕龙·章句》篇说：“笔句无常，而字有常数，四字密而不促，六字格而非缓，或变之以三、五，盖应机之权节也。”这就是说，骈体文章一般以四字句、六字句为主体，间或也用三字句或五字句，但那只是为了调和一下音节，偶然插入其间罢了。唐代柳宗元在《乞巧文》中形容以四、六字句为主的骈俪文是“骈四俪六，锦心绣口”，而李商隐则称自己的骈文集叫《樊南四六》，这样，骈体文又开始有了“四六文”的名称。到了宋代，举凡一切官府文书如章、表、制、诰等，均用此体，并且四六句的格式更严，更趋于定型化，一些关于骈文的专著都用“四六”为名，如宋王铚的《四六话》、谢伋的《四六谈麈》等，这样，“四六”的名称也就通行起来，成了骈体文的又一名称了。

骈体文作为一种文体，它的出现也并非偶然。从文学史上看，骈体文的形成也是有一个发展过程的。骈体文的主要特征，是要求通篇句式都两两相对，这种平列的句式和词语相对，又称排偶或对仗（仗是古代帝王出行的时候，走在最前面的仪仗；仪仗两两平行，相对排列），所谓排偶或对仗，本是适应我国汉语言的单音词比较多（即使是复音词，其中的词素也往往有相对的独立性），容易构成配对的现象而产生的一种修辞手法。这种修辞手法，起源于对事物的联想，可以使事类相从，便于记忆，还可以取得语句上的整炼、对称之美。对偶修辞手法，很早就为文人所采用，但其最初来源，大约仍在民间。古谣民谚，是流传在古代民间的通俗短小的文体。这些口耳相传的民谣谚语，在表达意愿或记述某些社会经验时，就习惯于采用联类而及、易于记诵、短小整炼的排比、对偶形式。我们从先秦古籍中见到的一些被记载下来的俗谣民谚，往往就有这种特点。如《礼记·郊特牲》记存下来的《伊耆氏蜡辞》：

土反其宅，水归其壑，昆虫毋作，草木归其泽。

《左传》书中记舆人之诵：

我有子弟，子产诲之；我有田畴，子产殖之。子产而死，谁其嗣之。

《左传》中记鲁羽父引周谚：

山有木，工则度之。宾有礼，主则择之。

《战国策》中记苏秦说韩国时引俗谚：

宁为鸡口，无为牛后。

《国语》中记州鸠对周景王引谚语：

众心成城，众口铄金。

又记卫彪傒谚语：

从善如登，从恶如崩。

记单襄公引谚语：

兽恶其网，民怨其上。

以及《后汉书》中记存下来的汉时谣谚：

直如弦，死道边；曲如钩，反封侯。

这样一些民谣俗谚，都是把意义上互相关联、结构上大体一致的

语句并列排比在一起，有的形式上对称、结构相同，词类对应；有的则还不那么工整。但无疑的它们都利用汉语言独有的特点，使用着对偶的修辞手法。

大约就在这种民间俗语的启发下，一般文士在撰文著说时，也开始学习使用。甚至在我国最初的一些历史文献中，已可以见到。故《文心雕龙·丽辞》篇，在论到骈体对偶的远源时，说：

> 造化赋形，支体必双，神理为用，事不孤立。夫心生文辞，运裁百虑，高下相须，自然成对。唐虞之世，辞未极文，而皋陶赞云："罪疑惟轻，功疑惟重。"益陈谟云："满招损，谦受益。"岂营丽辞，率然对尔。《易》之《文》、《系》，圣人之妙思也。序《乾》四德，则句句相衔；龙虎类感，则字字相俪；乾坤易简，则宛转相承；日月往来，则隔行悬合。虽句字或殊，而偶意一也。至于诗人偶章，大夫联辞，奇偶适变，不劳经营。

范文澜在《文心雕龙注》一书中，更对这段文字作了进一步阐释，并特别论述到古人利用骈偶的目的和骈偶的作用，他说：

> 原丽辞之起，出于人心之能联想。既思"云从龙"，类及"风从虎"，此正对也。既想"西伯幽而演《易》"，类及"周旦显而制《礼》"，此反对也。正反虽殊，其由于联想一也。古人传学，多凭口耳，事理同异，取类相从，记忆匪艰，讽诵易熟，此经典之文，所以多用丽语也。凡欲明意，必举事证，一证未足，再举而成；且少既嫌孤，繁亦苦赘，二句相扶，数折其中。昔孔子传《易》，特制《文》、《系》，语皆骈偶，意殆在斯。又人之发言，好趋均平，短长悬殊，不便唇舌；故求字句之齐整，非必待于耦对，而耦对之成，常足以齐整字句。魏晋以前篇章，骈句俪语，辐辏不绝者此也。

范文澜在这里较全面地分析了对偶修辞手法所以产生的原因。首先，他认为骈俪之辞的产生，是出于人们在从事写作时自然的联想；二是古代的时候，文章多凭口耳相传，骈俪之辞，取类相

从，易读易记；三是在用文章明意达理时，骈俪之辞可以避免孤证，二句相扶，正可以繁简适中地举出事证；四是骈俪之辞可以起到齐整文章字句的作用，这一分析是比较全面、深入的。但我们还可以补充说，对偶修辞手法在美学上有着一定的意义和作用，这表现在它充分发挥了文学创作中的类比联想和对比联想的作用，从而使文章显得丰富多采而深刻。所谓类比联想就是对一事物的感受引起对与该事物在性质上或形态上相似的事物的联想，例如骈俪之辞中的所谓“正对”，就是这种性质。所谓对比联想，就是对一事物的感受引起对与它性质相反的事物的联想，例如骈俪之辞中的所谓“反对”，就是这种性质。另外，骈俪之辞在意义上、语句结构以及词性上的对称，也正可以给人们带来一种平衡对称之美。

对偶作为一种修辞手法，早在先秦时代就已经被运用，这除了我们上面所举的民谣俗谚，以及刘勰《文心雕龙》所示例的以外，在诸子著作中也时有所见，例如：

> 道可道非常道，名可名非常名，无名天地之始，有名万物之母。（《老子》）
>
> 君子周而不比，小人比而不周。（《论语》）
>
> 吾力足以举百钧，而不足以举一羽；明足以察秋毫之末，而不见舆薪。（《孟子》）
>
> 强本而节用，则天不能贫；养备而动时，则天不能病；循道而不忒，则天不能祸。（《荀子》）
>
> 儒以文乱法，侠以武犯禁。（《韩非子》）

当然，在先秦文章中，这种对偶句（包括对偶性的排比）还只不过是在行文中偶然使用，而且一般说来，也不太严整、严格。至两汉时期，情况就大不相同了。

两汉时期，一种被称为“赋体”的作品发展起来。赋体，是属于一种半诗半文的文学体裁，它要求铺叙内容，语句整炼，且

崇尚辞采和要求便于诵读。这样，排比对偶的修辞手法，便得到了比较自觉地、广泛地运用。例如两汉枚乘著名的作品《七发》，篇中就出现了许多对偶性的排比句式：

> 且夫出舆入辇，命曰蹶痿之机；洞房清宫，命曰寒热之媒；皓齿蛾眉，命曰伐性之斧；甘脆肥脓，命曰腐肠之药。今太子肤色靡曼，四支委随，筋骨挺解，血脉淫濯，手足堕窳；越女侍前，齐姬奉后；往来游宴，纵恣于曲房隐间之中，此甘餐毒药，戏猛兽之爪牙也。

象这种散中带骈的现象，在其他赋作中也并不少，不妨说对于骈体文来说，这已是一种胎息微萌的状态。到了汉末魏晋，辞赋作品的骈化迹象更加明显，如曹植的《洛神赋》中："翩若惊鸿，婉若游龙；荣曜秋菊，华茂春松；仿佛兮若轻云之蔽月，飘飖兮若流风之回雪"等，已经是属于对偶比较精工了。待至晋初，完全用骈偶写的赋也已经出现，如陆机的《文赋》就是。辞赋作品要求辞采华丽，句式相对整炼，并连类而及地铺写事物，因而促使了骈俪之辞的发展，同时也影响到其他一些文体。早在西汉时期，赋以外的某些散文，就已经可以看到这一影响，如邹阳《狱中上梁孝王书》中的"故女无美恶，入宫见妒；士无贤不肖，入朝见嫉。昔司马喜膑脚于宋，卒相中山；范雎摺胁折齿于魏，卒为应侯"，"故里名胜母，曾子不入，邑号朝歌，墨子回车"。又如终军《白麟奇木对》中的"若罚不阿近，举不遗远；设官俟贤，悬赏待功；能者进以保禄，罢者退而劳力"。王褒《圣主得贤颂》中的"服絺绤之凉者，不苦盛暑之郁燠；袭狐貉之煖者，不忧至寒之凄怆"。以及"昔周公躬吐握之劳，故有圄空之隆；齐桓设庭燎之礼，故有匡合之功。"这种骈丝俪片的出现，都说明对偶修辞手法在浸润着文坛，而到了东汉时期，就更为日益加重。首先是东汉的辞赋比起西汉来俪句更多，如班固的《两都赋》："于斯之时，都都相望，邑邑相属。国藉十世之

基，家承百年之业；士食旧德之名氏，农服先畴之畎亩；商循族世之所鬻，工用高曾之规矩。粲乎隐隐，各得其所。”而东汉的文章作风，也来得更为整齐华瞻。这我们只要读一读张衡、蔡邕、仲长统的文章，就可以清楚感受到的。故孙松友于《四六丛话序》中说：“西汉之初，追踪三古，而终军奇木白麟之对，儿宽奉觞上寿之辞，胎息微萌，俪形已具；迨乎东汉，更为整赡，岂识其为四六而造福欤？踵事而增华，自然之势耳。”但我们从骈体文产生的整个过程来看，两汉还属于骈文的酝酿阶段，而骈体的真正成立还在魏晋，而到六朝则普遍流行起来，开始成为与所谓散体文相区别的一体，并且一跃而成为文坛上的主要体制。

第二节　骈体文的繁盛和发展演变

骈体文这一文体，经过两汉时代的酝酿、魏晋人的努力，至六朝时期而趋于鼎盛。骈体文确立于魏晋，繁盛于六朝，其原因是多方面的。首先，它与历史上我国文学观念的逐渐明晰，也就是文学与非文学界线的逐渐划分有密切关系。从我国文学的发展来看，我国文学固然历史悠久，源远流长，早在先秦时代就已有了丰富的内容，但人们对于文学特点的认识，把文学看做为一门有别于其它学术门类的独立学科而自觉地从事于文学创作活动，却是经过两汉、魏晋，到了六朝时期才逐步明确起来的。而骈体文的发展和繁盛，正与我国文学观念的这一发展变化和形成有较密切的关系。为了说明这一问题，需要简单回溯一下我国古代文学观念逐步发展和形成的历史过程。

先秦时代，是我国学术文化发展的第一个时期。当时，已有了用文字记载下来的古代诗歌和以诸子百家的著作为代表的古代散文，以及某些古老的历史文献。正是在这个基础上，在当时某些论学著作中，开始出现了“文学”或“文”的概念。但这时期

的所谓文或文学，含义还十分广泛，实际是一切学术文化的总称，即泛指运用书面语言写成的一切文献、典籍。例如孔子说："行有余力，则以学文"（《论语·学而》），何晏集解引马融说："文者古之遗文"。又《论语·先进》说："文学：子游、子夏"，邢昺《论语疏》解释"文学"为"文章博学"，即通过书面记述的文献而取得广博知识的意思。孔子教"六艺"（诗、书、礼、乐、易、春秋），诗是明显的文学作品，从孔子诸多论诗的言论来看，他虽对诗的某些特殊性质也有所论述，但从他特别强调诗歌的伦理教化作用、知识作用来看，当时也还是未把它与一般文化学术加以明确区分。这是先秦时代的一般情况，即在当时来说，文、史、哲不分，特别是在当时的散文领域，没有独立的文学散文，因此也没有产生关于文学与非文学的明晰观念。

这种情况，到了两汉时期开始有了变化，这表现在当时有了"文章"与"文学"之分。不过，当时所谓"文章"与"文学"，其含义与我们今天恰好相反，所谓"文学"是指学术性著作，"文章"则指带有文采的作品，如诗赋之类。促使这一变化的应该说主要是由于辞赋的产生，因为《诗经》固然是古代文学作品，但由于儒家的重视和对它所进行的政治化、伦理化的解释，到汉代已被推崇为经典，而新兴的辞赋，则是当时一般文人创作的文学性的作品，于是这时就专称辞赋家为文章家。班固《汉书·艺文志》，正式把诗（汉人写的诗）赋别立一类，与经、史等学术著作区别开来。

人们对文学的性质、特点和基本规律的认识，是在社会发展、文学创作实践的发展中，逐渐清楚起来的。相反地，人们文学观念的形成，又反过来可以指导和影响文学的创作实践。汉代的辞赋，在今天看来，虽然大部分都是些向当时最高封建统治者歌功颂德的作品，其题材又主要局限于宫廷、京都、苑囿，在写作时又极力追求藻饰，因而在文学史上的地位不高，但这一文体的出现和繁兴，却在促使当时人们文学观念的形成方面，起了积极

作用。在当时人看来，辞赋有韵，而又踵采摛文，讲究修辞华美，有别于其他经、史、子著作，因而应该把它区分出来，看成与诗歌同类，称之为“文”，也就是文学创作。故清代学者刘天惠在《文笔考》中曾说：

> 盖汉尚辞赋，所称能文，必工于赋颂者也。《艺文志》先六经，次诸子，次诗赋，次兵书，次术数，次方技。六经谓之六艺，兵书、术数、方技亦子也。班氏序《诸子》曰：“今异家者，各推所长，穷知究虑，以明其指，虽有蔽短，合其要归，亦六经支与流裔。”据此，则西京以经与子为艺，诗赋为文矣。

这是产生于汉代的关于文学和非文学之区别的初步认识。正是由于当时对所谓文学特点、性质的认识，主要是从诗赋两体的创作经验中总结出来的（而其中特别是新兴的辞赋起着重大的作用），因此，诗赋的特点，就必然自觉不自觉地决定着人们对文学特点的概括，影响着文学创作的趋势。两汉辞赋的发展，它们那种句式整炼、辞采侈丽、多用排比、对偶的修辞手法，似乎就成为文章之士必须掌握和运用的技艺，这样的一种认识和作风，渐及其他文体和整个文苑，也就是说，最初追求辞采、对偶等只限于诗赋，而后一些能文之士在写作其他文体时，也以此为装点、为能事，这样在整个文坛上，除了最初诗赋与其他学术性文章相区分以外，又开始形成了骈、散文的区分。一般认为从曹魏时代开始，我国文学开始步入了“文学的自觉时代”①，而这时的所谓“自觉”，实际的表现就在于对所谓“诗赋欲丽”的认识和肯定，以及由此认识而发生的渐渐扩展到整个文坛的崇尚辞藻华丽的文风。这是经过两汉至魏晋，包括诗赋在内的各体文字，都开始走向骈化（按当时人们的认识，也就是美化、文学化）的

---

① 鲁迅曾指出：“用近代的眼光看来，曹丕的一个时代可说是‘文学的自觉时代’。”（见《魏晋风度及文章与药及酒之关系》，《鲁迅全集》第三卷，第382页。）

很重要的一个原因。

到了六朝时期，一些封建统治者爱好文学，提倡文学。宋文帝立四学，于儒学（经学）、玄学（哲学）、史学（历史学）外，别立“文学馆”（见《宋书·本纪》），又据记载：“宋武帝好文章，天下悉以文采相尚。”（《齐书·王俭传》）萧梁时代的几个帝王，如梁简文帝萧纲、元帝萧绎，不仅以帝王之尊提倡文学，“引纳文学之士，赏接无倦，恒讨论篇籍，继以文章。”（《梁书·简文帝纪》）而且还自己参加创作，并且大力主张“至于文者，惟须绮縠纷披，宫徵靡曼，唇吻遒会，情灵摇荡”（萧绎《金楼子·立言篇》），在这种情势下，重词藻、讲对偶和用事的骈体文字，也就形成了高潮。这时，除了在历史和其他少数学术著作中，散体文字还保有一块微小的地盘以外，骈文几乎占有了一切文字领域。我们从当时的文集来看，除诗赋的明显骈化以外，举凡一切公牍文如诏、令、表、疏，和一切应用文如碑、铭、诔文、祭文，以及书信之类，已经都用骈体了。骈文本有其艺术特点，也出现了一些优秀的作品，但就其主导方面来说，它却往往以形式和技巧的追求来掩盖空虚贫乏的内容。因此，我们对于骈文的产生和繁兴的具体功过，正应该做历史的分析，对于不同作家、作品，也应加以具体分析、对待。

从骈体文的发展过程来说，它起于魏晋、盛于六朝，至隋、唐初，余风尚炽；但其缺点也日益引起人们不满，而遭到反对。唐前期的王通、魏征等人，已表示鄙薄六朝文风的华靡，要求建立一种切于实用的散文。至韩愈、柳宗元倡导“古文运动”，则力揭骈体文形式主义的弊害，同时他们还以“复古”为号召，并以非凡的才力，在古代散文的基础上，创作了许多优秀的散体文，即所谓“古文”。由于这种文体朴质明畅，切合实用，在反映社会现实生活，以及在说理、叙事、言情等诸方面，都表现了优越性，于是为许多进步的作家所追踪，以所谓“唐宋八大家”为代表的“古文”一出，便完全推倒了骈体文的声势和地位。但

骈文作为一种文体，实际并未完全消声匿迹，只是表现为骈、散分家，唐、宋以后，以至终明清之世，骈体文一直还有人在写作，特别在公牍文、应酬文等某些领域，还在流行。

骈体文，讲求对偶、辞采以及句式的工整，如果过分严格就势必流于呆板，若再缺乏内容，则就更陷于形式主义，其末流之积弊也正在于此。但从历史上看，有某些作家善于利用这一文体的特点，也创作了一些情文并茂的文章。

魏晋时期，骈文初起，故一般文章往往表现为散中带骈，骈、散相间，虽有意多用对偶、排比句式，但并不影响散行文章的疏宕之气，试举曹植的《求自试表》为例：

> 臣闻士之生世，入则事父，出则事君；事父尚于荣亲，事君贵于兴国。故慈父不能爱无益之子，仁君不能畜无用之臣。夫论德而授官者，成功之君也；量能而受爵者，毕命之臣也。故君无虚授，臣无虚受；虚授谓之谬举，虚受谓之尸禄，《诗》之“素餐”所由作也。……
>
> 方今天下一统，九州晏如，顾西尚有违命之蜀，东有不臣之吴，使边境未得税甲、谋士未得高枕者，诚欲混同宇内，以致太和也。故启灭有扈而夏功昭，成克商、奄而周德著。今陛下以圣明统世，将欲卒文、武之功，继成、康之隆，简良授能，以方叔、召虎之臣，镇卫四境，为国爪牙者，可谓当矣。然而高鸟未挂于轻缴，渊鱼未悬于钩饵者，恐钓射之术或未尽也。

这篇文字可以代表曹魏时期的文风。其中的对句、排比句已所在多有，而且也不断用典，但从整个文气说，它还属于以散带骈，句式并不追求整炼，用典也显明易懂，不仅不影响文意的表达，反而使人觉得辞意丰厚，章节错落，有很好的艺术表现力。其他如曹丕的《典论·论文》、李康的《运命论》、嵇康的《与山巨源绝交书》，都表现了类似的体制、风格。但由魏入晋以后，文章体格就开始有了明显的变化。陆机是晋代诗文大家，其《吊魏武帝文》是他的名作之一。这篇吊文是陆机看到曹操的遗

物和遗嘱之后，发抒感慨之作。文中一方面对曹操一生的雄才大略，表示敬仰；同时对曹操临危时所留下来的遗令，觉得与其生平为人太不相称，而作了嘲讽。这篇吊文前面有序，作者在序文中叙说了他致吊的原因，其中的一节云：

> 夫日食由乎交分，山崩起于朽壤，亦云数而已矣。然百姓怪焉者，岂不以资高明之质，而不免卑浊之累；居常安之势，而终婴倾离之患故乎？夫以回天倒日之力，而不能振形骸之内；济世夷难之智，而受困魏阙之下。已而格乎上下者，藏于区区之木；光于四表者，翳乎蕞尔之土。雄心摧于弱情，壮图终于哀志，长算屈于短日，远迹顿于促路。呜呼！岂特瞽史之异阙景，黔黎之怪颓岸乎？

其吊文本身是用整炼的六字句韵文写的，其中描写曹操死后遗嘱执行情况和他的至深感慨一节是有名的：

> 纡广念于履组，尘清虑于余香，结遗情之婉娈，何命促而意长？陈法服于帷座，陪窈窕于玉房。宣备物于虚器，发哀音于旧倡。矫戚容以赴节，掩零泪而荐觞。物无微而不存，体无惠而不亡。庶圣灵之响像，想幽神之复光。苟形声之翳没，虽音景其必藏。徽清弦而独奏，进脯糒而谁尝？悼繐帐之冥漠，怨西陵之茫茫。登爵台而群悲，贮美目其何望？既睎古以遗累，信简礼而薄葬？彼裘绂于何有？贻尘谤于后王。嗟大恋之所存，故虽哲而不忘。览遗籍以慷慨，献兹文而凄伤！

陆机这篇吊文有自己的见解，含蕴着浓郁凄怆的感情。但也正如刘勰所曾评论的那样："陆机之《吊魏武》序巧而文繁。"（《文心雕龙·哀吊》）"陆机才欲窥深，辞务索广。故思能入巧，而不制繁。"（《文心雕龙·才略》）陆机在写作上本来主张"其命意也尚巧，其遣言也贵妍，暨音声之迭代，若五色之相宣"（《文赋》），而从上述文章中，也正可以看出他在命意、修辞、音节、色彩几个方面，同时都是用力追求的。陆机的主张和操笔

文风，标志着由魏入晋以后，文章风格有了较大的转变，至南北朝时期，句法骈整、辞语精雅、繁于用典的骈体文，如水流泉涌般地大量出现了，并在整个文坛上占据了压倒的优势。

骈俪、声律、用典、词采，本来都是文学创作中的艺术手法、技巧，而六朝时期的许多文人作家，生活在社会上层，生活面狭窄，因而只企图在上述一些技巧上下功夫，结果大都质不胜文，陷入形式主义泥坑。但也不能一概而论，其间有某些作家、作品，由于言之有物，情由衷发，虽用骈体，而并不流于浮艳，如梁代吴均的《与宋元思书》和南北朝后期庾信的某些写乡关之思的作品，均堪称佳作。

吴均《与宋元思书》：

> 风烟俱净，天山共色。从流飘荡，任意东西。自富阳至桐庐，一百许里，奇山异水，天下独绝。水皆缥碧，千丈见底，游鱼细石，直视无碍。急湍甚箭，猛浪若奔。夹岸高山，皆生寒树，负势竞上，互相轩邈，争高直指，千百成峰。泉水激石，泠泠作响。好鸟相鸣，嘤嘤成韵。蝉则千转不穷，猿则百叫无绝。鸢飞戾天者，望峰息心；经纶世务者，窥谷忘反。横柯上蔽，在昼犹昏；疏条交映，有时见日。

此文描写作者乘舟沿富春江而下所见的佳山胜景，虽用排比、对偶句式，但不失清新、疏宕之气，写景寄兴，流美幽深。

庾信是南北朝后期文坛名家。他的文章，声调排偶精工巧丽，更比齐梁作家讲究。但他自从由南入北（庾信本梁人，曾因出使西魏，被羁留北朝）以后，身遭世乱，远居异乡，感触很深，忧思很重，因此，虽用骈体，也写出了一些警动人心的作品。如其《哀江南赋序》中的一段：

> 粤以戊辰之年，建亥之月，大盗移国，金陵瓦解。余乃窜身荒谷，公私涂炭。华阳奔命，有去无归。……信年始二毛，即逢丧乱；藐是流离，至于暮齿。《燕歌》远别，悲不自胜；楚老相逢，泣将何及。畏南

山之雨，忽践秦庭；让东海之滨，遂餐周粟。下亭漂泊，皋桥羁旅。楚歌非取乐之方，鲁酒无忘忧之用。追为此赋，聊以记言。不无危苦之词，惟以悲哀为主。日暮途远，人间何世！将军一去，大树飘零；壮士不还，寒风萧瑟。荆璧睨柱，受连城而见欺；载书横阶，捧珠盘而不定。钟仪君子，入就南冠之囚；季孙行人，留守西河之馆。申包胥之顿地，碎之以首；蔡威公之泪尽，加之以血。钓台移柳，非玉关之可望；华亭鹤唳，岂河桥之可闻。

这是一篇典型的骈文作品，它除了句式骈整外，还几乎每句用典。但由于作者有真情实感，使事用典精巧贴切，只要熟习其中的典故以后，则更显得文意曲折、细腻，深沉动人。

六朝的文风，一直延续到隋及初唐，并无大变化。唐初四杰——王勃、杨炯、卢照邻、骆宾王之后，陈子昂高倡“魏晋风骨”，改革文坛积习，故《唐书》本传说：“唐兴，文章承徐（陵）、庾（信）之余风，天下祖尚，子昂始变雅正。”但这主要体现在诗歌领域，至于一般文章并无大触动。就从陈子昂本人来说，他的《感遇诗》三十八首和其他古诗，确实突破并改变了“采丽竞繁而兴寄都绝”的局面，但他的一般文章，也还沿排偶之习，并未离开骈文规模。而文章体格的真正转变，乃是韩、柳“古文运动”以后的事。这正如《四库全书总目提要》中所叙说的：“考唐自贞观以后，文士皆沿六朝之体，经开元、天宝诗格大变，而文格犹习旧规。元结与孤及始奋起湔除，萧颖士、李华左右之，其后韩、柳继起，唐之古文，遂蔚然极盛，斫彫为朴，数子实居首功。”因此，初、盛唐时期，在文章领域，还是骈文居首位的时代。但初、盛唐有代表性的文章家，虽用骈体，但仍写了一些值得称道的文章，如初唐四杰之一王勃的《秋日登洪府滕王阁饯别序》（又简称《滕王阁序》），就是一篇久为传诵的名文。文中，作者用生动的文笔，即景生情，抒发了他的抱负和怀才不遇的愤慨心情，其后半篇劝勉友人应老当益壮、达人知命的一段和自叙胸怀的一段，均写得慷慨多气，豪迈动人：

嗟呼！时运不齐，命途多舛。冯唐易老，李广难封。屈贾谊于长沙，非无圣主；窜梁鸿于海曲，岂乏明时？所赖君子见机，达人知命。老当益壮，宁移白首之心；穷且益坚，不坠青云之志。酌贪泉而觉爽，处涸辙以犹欢。北海虽赊，扶摇可接；东隅已逝，桑榆非晚。孟尝高洁，空怀报国之情；阮籍猖狂，岂效穷途之哭！

勃三尺微命，一介书生。无路请缨，等终军之弱冠；有怀投笔，慕宗悫之长风。舍簪笏于百龄，奉晨昏于万里。非谢家之宝树，接孟氏之芳邻。他日趋庭，叨陪鲤对；今兹捧袂，喜托龙门。杨意不逢，抚凌云而自惜；钟期既遇，奏流水以何惭！呜呼！胜地不常，盛宴难再。兰亭已矣，梓泽丘墟。临别赠言，幸承恩于伟饯；登高作赋，是所望于群公。敢竭鄙怀，恭疏短引。一言均赋，四韵俱成。请洒潘江，各倾陆海云尔。

由此文也可以看出，唐初骈文虽然仍承六朝余习，但能够袭旧逾新，题材有所扩大，风格变得清新，词藻华美，而无堆砌的毛病，用典繁多，但不失于晦涩、芜杂。就以篇中的名句："落霞与孤鹜齐飞，秋水共长天一色"两句来说，原本是从庾信的"落花与芝盖齐飞，杨柳共春旗一色"(《三月三日华林园马射赋》）脱化出来的，但比原作意境远为广阔、飞动，由此亦可见一斑。因此，唐初骈文还是自有其时代特色的。其他如著名的骆宾王《为徐敬业讨武曌檄》、李华的《吊古战场文》，都是铿锵可读的文字。可知从文章发展来看，唐初的骈文已不同于六朝的骈文，特别是唐初四杰，他们一方面因袭骈体写着文章，但也企图渐渐从浮艳的圈子里跳出来。杨炯的《王勃集序》中曾对这种情况做了概要的叙述：

尝以龙朔初载，文场变体，争构纤微，竞为雕刻。糅金玉龙凤，乱之朱紫青黄，影带以狗其功，假对以称其美，骨气都尽，刚健不闻。

"龙朔"是唐高宗的年号，这时正是上官仪在政治上权势颇盛的时期，在文坛上也是以"绮错婉媚"著称的"上官体"最为流行

的时期。而王勃、卢照邻等对此深表不满，据杨炯记写道：

> 思革其弊，用光志业。薛令公朝右文宗，托末契而推一变；卢照邻人间才杰，览青规而辍九攻。知音与之矣，知己从之矣。于是鼓舞其心，发泄其用，八肱驰骋于思绪，万代出没于豪端。……积年绮碎，一朝清廓，翰苑豁如，词林增峻。

当然，他们的这种所谓“革新”，还只是在骈文圈子里的革新，与后来的“古文运动”还不是一回事，但他们究竟改变了六朝以来的骈文面貌，使唐代骈文有了新的特征。在初唐四杰等人的努力下，至玄宗时期，出现了所谓号称“燕、许大手笔”的张说、苏颋的骈文（张说，封燕国公；苏颋，封许国公，故称燕、许）。《唐书·张说传》说：“说文章典丽宏赡，当时与苏颋并称，朝廷大述作，多出其手，号曰燕、许。”但他们所擅长的只是朝廷的制诰等公牍文。公牍文本是实用性很强的文体，但自六朝至唐初都每用骈体文写作，常常“浮靡而失实”，而张、苏的功劳，就在于把公牍类的骈体文，趋向于自然朴素化，且能有一种浑厚的气势。

追随着张、苏这一趋势的，是陆贽。陆贽是唐代宗、德宗时人。他曾代皇帝起草制诏并写过许多有名的论谏奏议文章，后人编有《陆宣公奏议》十六卷。他在写作技巧上，充分利用了“运单成复”（王闿运《王志》）的手法，用散文风格写骈文，既保存了骈文排比铺张、句式炼整的特点，又有一种明白晓畅的新气象，使骈文得到了进一步解放。更加以他的论谏奏议文见解深刻，切于时弊，所以影响很大。如他的《奉天请罢琼林大盈二库状》中的一段：

> 夫国家作事，以公共为心者，人必乐而从之；以私奉为心者，人必咈而叛之。故燕昭筑金台，天下称其贤；殷纣作玉杯，百代传其恶。盖为人与为己殊也。周文之囿百里，时患其尚小；齐宣之囿四十里，时

病其太大。盖同利与专利异也。为人上者，当辨察此理，洗濯其心，奉三无私，以壹有众；人或不率，于是用刑。然则宣其利而禁其私，天子所恃以理天下之具也。舍此不务，而壅利行私，欲人无贪，不可得已。令兹二库，珍币所归，不领度支，是行私也；不给经费，非宣利也；物情离怨，不亦宜乎？

这样的骈体文，实际又恢复到汉魏和晋初骈体文初起时的状态。句式对偶，但通俗晓畅；偶用典故，但为了说明事理，并不艰深晦涩；句法排比整炼，但亦根据内容需要，夹以散行文句。如果说东汉、魏、晋是散文骈化，那么经历了一段骈文高潮，这时骈文又开始散化了。

就在这样的趋势下，一场较彻底的“复古”反骈的“古文运动”开始了。韩愈（陆贽是韩愈登第的举荐者，见《与祠部陆员外书》）、柳宗元，以他们明确的文学主张和优异的写实达意的散文作品，给齐梁以来拘忌格律、追求形式的骈体以很大的冲击，使文章又沿着“文从字顺”、“章妥句适”的道路健康地发展了。但散体文的勃兴和它所表现出来的巨大优越性，并未能使骈体文绝迹，这是因为唐、宋取士和在公牍文领域还在使用骈体。既然写作这种文体关系着士人的前程，当然习作、精研者仍大有人在。宋代普遍称骈体为“四、六文”，这表示它要求的格式更为严格，实际上也更为僵化。自宋以至于明清，所谓散、骈之争虽然还几度起伏，但骈文只在公文、应酬文中还可以逞其余技，从文学史上看，很少有用骈体写出来的名文了。从骈文发展来看，似乎有这样一个现象，凡是对于骈文所要求的诸因素——对偶、声律、辞采、用典，特别注意以至肆意追求的时代或作家，往往标志着文风的衰颓和作家生活的空虚，真正的作好品并不多；而对于上述骈体的诸因素能够运用适当，具有灵活性、创造性的时候，反而出现某些较好的作品。这是因为所谓骈体的各种要求，都是属于文学上的修辞技巧，都是结合着汉语的特点摸索出来、

总结出来的，它们对于增强文章艺术表现力，都是有作用的，并不能一概否定。因此，如果文章有内容，作家有真情实感，讲究骈体所要求的某些技巧，而又不拘于死板的规定，这样写出来的骈体文，并不失为佳作。

第三节　骈体文的主要特点

构成骈体文的主要特征，大致可归纳为五点，即语言对偶、句式整炼、声韵和谐、使事用典和辞采华丽。一般说来，上述的这些修辞手法、表现手法，在散体文字中也并不完全排斥，但骈体所不同的是，它在这些方面特别讲求，以至于成为必备而比较典型的骈文又是专以此来取胜的。

下面我们就分别对这样几方面来加以简要说明：

第一，语言对偶

讲求句式结构平行对称、词语相互对偶，是骈体文基本特点。所谓句式结构的平行、对称，即主语对主语、谓语对谓语、宾语对宾语等等；所谓词语互相对偶是指词性也要相对称，如名词对名词、动词对动词、形容词对形容词、虚词对虚词等等。古人虽然没有这方面的术语，但他们实际上是本着这样的语法结构和词性来做的。这可以说是从汉语语法角度提出的要求。但语言对偶也还牵涉到词义方面，因此又有所谓言对、事对、反对、正对等区别。如刘勰于《文心雕龙·丽辞》篇中说：

> 故丽辞之体，凡有四对：言对为易，事对为难，反对为优，正对为劣。言对者，双比空辞者也；事对者，并举人验者也；反对者，理殊趣合者也；正对者，事异义同者也。长卿（司马相如）《上林赋》云："修容乎礼园，翱翔乎书圃"，此言对之类也；宋玉《神女赋》云："毛

嫱障袂，不足程式；西施掩面，比之无色"，此事对之类也；仲宣（王粲）《登楼》云："钟仪幽而楚奏，庄舄显而越吟"，此反对之类也；孟阳（张华）《七哀》云："汉祖想枌榆，光武思白水"，此正对之类也。凡偶辞胸臆，言对所以为易也；征人之学，事对所以为难也；幽显同志，反对所以为优也；并贵共心，正对所以为劣也。又以言对、事对，各有反正，指类而求，万条自昭然矣。

根据刘勰上述的解说和举例，所谓"言对"，是指只就一般的语言相对，其中不含有故事、典故。所谓"事对"，是指在对偶句中用了人事方面的典故。从例句中看，毛嫱、西施，都是古代有名的美女名。这里举出她们以与神女比较，是说如毛嫱这样的美女，见到巫山神女，也要以袖遮面，自愧不如；西施也要不敢露面，在神女前失去光彩。这就有"并举人验"与"双比空辞"之不同了。所谓"反对"，是指把相反的两个事对举出来。从例句中看，楚人钟仪不幸被敌国囚禁起来了，于是他思念故国而弹了楚乐；越人庄舄在楚国显达，做了高官，因怀念故乡仍吟越调。钟仪、庄舄幽显处境不同，但同怀故土，所以是"反对"。所谓"正对"，是指把相同的两件事对举出来。从例句看，汉高祖与汉光武帝乃同为帝王，又同思想故里（汉高祖在故里丰邑枌榆乡祭祷，汉光武在南阳白水县起兵），故称"正对"。而这里所说的"言对"与"事对"是并列的；"反对"与"正对"也是并列的，它们角度不同，所以刘勰最后又特别指明"言对事对，各有反正"。

但上述所说的骈偶要求和情况，还只是最基本的。骈文家为了对偶精巧，还有许多讲求和技法，最主要的是：一要多用"反对"，因为用反义词配对，可以起到相比相衬的作用，内容既显得充实、有变化，也更加显得精巧工整；二是要求分别"事类"，用属于同类性质的概念相对，如人名对人名，地名对地名，数目对数目，方位对方位，颜色对颜色等。故《文镜秘府论·论属

对》①说：

> 凡为文章，皆须对属，诚以事不孤立，必有配匹而成。至若上与下，尊与卑，有与无，同与异，去与来，虚与实，出与入，是与非，贤与愚，悲与乐，明与暗，浊与清，存与亡，进与退，如此等状，名为反对者也。（事义各相反，故以名焉）除此以外，并须以类对之：一二三四，数之类也；东西南北，方之类也；青赤玄黄，色之类也；风云霜露，气之类也；鸟兽草木，物之类也；耳目手足，形之类也；道德仁义，行之类也；唐虞夏商，世之类也；王侯公卿，位之类也。及于偶语重言，双声叠韵，事类甚众，不可备叙。

骈体文的对偶是逐渐要求严格和工整起来的。初期骈文，一般要求能够两句排比、对称即行，上、下联中甚至可以不避同字。而后期骈体文不仅不能出现同字，而且力求精巧，还有许多花样。如程杲在《识孙梅四六丛话》中说：

> 按四六对法，一句相对者为单对，两句相对者为偶对。一篇中须以单偶参用，方见流宕之致。更有长偶对，若苏轼《乞常州居住表》："臣闻圣人之行法也，如雷霆之震草木，威怒虽盛而归于欲其生；人主之罪人也，如父母之谴子孙，鞭挞虽严而不忍致之死"之类是也。反对、正对之外，有借对，若骆宾王《冒雨寻菊序》："白帝徂秋，黄金胜友"之类是也。有巧对，若宾王《上司列太常启》："抟羊角而高骞，浩若无津；附骥尾以上驰，邈焉难托"之类是也。有虚实对，若柳宗元《为裴中丞贺东平表》："愧无横草之功，坐见覆盂之泰"之类是也。有流水对，若欧阳修《谢赐汉书表》："惟汉室上继三代之盛，而班史自成一家之书"之类是也。有各句自对，若王勃《滕王阁序》："物华天宝，龙光射牛斗之墟；人杰地灵，徐孺下陈蕃之榻"之类是也。要使百炼千锤，句斟字酌，阅之有璧合珠联之采，读之有敲金戛玉之声，乃

① 《文镜秘府论》，日本高僧遍照金刚（774—835）著。遍照金刚，又称弘法大师，唐代至中国长安求法，著有《性灵集》。又擅长书法与文学，精研中国南朝以后至中唐以前的骈骊文学。《文镜秘府论》一书，分天地东南西北六卷，是一部颇有影响的文论著作。1975年人民文学出版社印有周维德校点本。

为能手。

这里从句式角度说，分对偶为单对、偶对、长偶对；从对偶的样式说，除正对、反对外，又分为借对、巧对、虚实对、流水对、各句自对等。实际上，根据前人的总结，对偶的种类还远不止此，如据《文镜秘府论》总结唐以前文章中所用的对偶，竟有二十九种之多，其中包括如联绵对、双声对、叠韵对、回文对、声对、字对等等，名目繁多。由此可知，当对偶成为风尚的时候，许多作家、文人，都曾经倾力于此，大力追求，且不断进行创造，成为风习。《文镜秘府论》甚至发出不用对偶，即不得称为文章的论调："在于文章，皆须对属（对偶，对仗），其不对者，止得一处二处有之。若以不对为常，则非复文章。"又说："故援举措辞，必先知对，比物各从其类，拟人必于其伦。此之不明，未可以论文矣。"（《论对属》）这正表现出骈体文风昌炽时人们的文学观念。当然，从积极方面说，对偶做为一种汉语特有的修辞手法，对于美化诗文、增强表现力有一定作用，但讲求太过，规定过严，反成文章之弊，甚至把文学创作化为技巧游戏，这正是骈体文作家所经常陷入的泥坑。

第二，四、六句式

骈体文的对偶句用四字句和六字句组成。但初期骈文，以四、六句为主，其中也往往掺杂五字句，七字句，以至更长的句式。宋齐以后，特别到了唐宋以后，"四六"的格式就定型化了。一般说来，"四六"的基本结构有五种，是由对仗来决定的。

1. **四字句与四字句组成为上、下两联相对：**

嘤嘤相杂，绵绵成韵。（吴均《与顾章书》）

轻如游雾，重似崩云。（鲍照《飞白书势铭》）

石林万仞，岩邑千重。（骆宾王《兵部奏姚州破贼设蒙俭等露布》）

蛇胆明眸，虎须牢齿。（李商隐《道士胡君新井碣铭》）

2. 六字句与六字句组成为上、下两联相对：

窥地门之绝景，望天际之孤云。（鲍照《登大雷岸与妹书》）

芥千金而不盼，屣万乘其如脱。（孔稚珪《北山移文》）

退无井臼之资，进乏交朋之助。（李商隐《为李贻孙上李相公启》）

蒙德重于丘山，论报亡于毫发。（欧阳修《谢致仕表》）

3. 上四、下四与上四、下四组成为上、下两个长联相对：

风树之酷，万始莫追；霜露之哀，百忧总萃。（梁元帝《答群下劝进初令》）

两岸石壁，五色交辉；青林翠竹，四时俱备。（陶弘景《答谢中书书》）

北海虽赊，扶摇可接；东隅已逝，桑榆非晚。（王勃《秋日登洪府滕王阁饯别序》）

寒山四绝，烟雾苍苍；古树千年，藤萝漠漠。（杨炯《群官寻杨隐居诗序》）

4. 上四、下六与上四、下六组成上、下两个长联相对：

前园后圃，从容邱壑之情；左琴右书，萧散烟霞之外。（杨暕《召王贞书》）

渔舟唱晚，响穷彭蠡之滨；雁阵惊寒，声断衡阳之浦。（王勃《滕王阁序》）

初登小学，笑孔、墨之神劳；一见玄书，以彭、聃为己任。（卢照邻《益州至真观主黎君碑》）

插羽佩鞬，从相公于关右；束书载笔，随校尉于河源。（李商隐《为张周封上杨相公启》）

檐下流烟，共霄气而舒卷；园中桃李，杂松柏而葱蒨。（祖鸿勋《与阳休之书》）

5. 上六、下四与上六、下四组成两个长联相对：

对天山之积雪，尚得开衿；冒广厦之长风，犹当挥汗。（庾信《谢赵王赉白罗袍裤启》）

屈贾谊于长沙，非无圣主；窜梁鸿于海曲，岂乏明时。（王勃《滕王阁序》）

践仁义于区域，白璧已轻；许然诺于枢机，黄金岂重？（杨炯《大周明威将军梁公神道碑》）

骈体文的句式，除上述四、六外，三字句、五字句、七字句也有，但它以四、六字句式为常，一般说来其他句式，不过起辅助的作用。又前期骈文，以四四、六六之对偶句较为常见；后期骈文则四四、四四，四六、四六，六四、六四之对偶句式较多。从四、六句式的节奏构造来看，四字句主要是两字一顿，即二二式：

腾蛟——起凤
园中——桃李

而六字句的节奏一般有三三与二四（或称二二二）两种：

孟学士——之词宗（王勃《滕王阁序》）
变其本——而加厉（萧统《文选序》）

这种三三的句式，一般第四字使用虚词；其二四句式如：

张衡——之所曾赋（徐陵《玉台新咏序》）
汉帝——金屋之中（同上）

骈体文要求句式整炼，但由于发端、转折、承接、总叙等需要，往往也要用一些必要的虚词。《文镜秘府论·论对属》云："属事比辞，皆有次第，每事至科分之别，必立言以间之，然后义势可得相承，文体因而伦贯也。新进文徒，或有未悟，聊复商略，以类别之云尔。"书中把这类文章中所用虚词，归为二十余种，举词一百余个。在骈体文中经常使用的有如下一些：

惟夫　若夫　窃以　惟昔　盖夫　惟　至乃　是则　诚乃　及有　洎于　俄而　乃知　斯诚　固知　况乃　矧唯　岂若　况则　岂惟　岂直　宁独　虽令　设使　正以　讵可　未若　若乃　如其　唯当

庶以　令夫　足使　宁谓　兼以　且复　莫不　自非　方恐　每欲
不则　可谓　犹夫　若令　自应　尽　皆　时　或　夫　但

值得说明一下的是，骈文的对偶上、下联句子的字数势必相当，但在句首、句尾用上述一些虚词的时候，以及某些属于共有的句子成份（主语、动词、助动词等），是不算在对仗之内的。例如：

唯待青江可望，候归艎于春渚；朱邸方开，效蓬心于秋实。（谢朓《辞随王子隆牋》）

遂乃山崩川竭，冰碎瓦裂。（庾信《小园赋》）

但黑水初旋，未申十千之饮；桂宫既启，复乖双阙之宴。（梁简文帝《与萧临川书》）

民禀天地之灵，含五常之德。（沈约《谢灵运传论》）

所以因天界以崇圣功，乘地险而恢远略也。（杨炎《大唐燕支山神宁济公祠堂碑》）

在唐以后的骈体文中，有某些作家还着意用虚词作对偶，如：

四始六义，存亡播矣；八音九阕，哀乐生焉。（卢照邻《乐府杂诗序》）

宋微子之兴悲，良有以也；袁君山之流涕，岂徒然哉？（骆宾王《为徐敬业讨武曌檄》）

这可以说是用心良苦的做法，而也只是个别情况。

第三，音韵声律

骈体文可以分为有韵骈文和无韵骈文两类，凡用骈体写的赋、箴、铭、赞、颂、诔词等，一般都是有韵的，其他体裁一般是不用韵的。骈体文讲究平仄，是从齐、梁开始的，而形成于初、盛唐。南齐沈约创“四声八病”之说，提倡诗文要“前有浮声，后有切响。一简之内，音韵尽殊；两句之中，轻重悉异”

(《南史·陆厥传》)，这里所说的“浮声”、“切响”、“轻”、“重”，指的大致就是后世的所谓平声和仄声。但由于当时这种声调还只是初创，因此用起来并不严格。到了唐代，随着具有严密格律的“律诗”的出现，骈体文在平仄格律的要求上，也日趋严格了。骈体文运用平仄的规律，跟“律诗”中的律句大致相同，即要求在一句之中，平节和仄节交替。四字句式，第二个字、第四个字是节奏点；六字句式如果是二四式，则第二、第四、第六为节奏点；如果是三三式，则第三、第六字为节奏点，节奏点的平仄是最严格的。而骈文中的上、下两联之间，则要求平节与仄节相反，即以平对仄，以仄对平。现举王勃《滕王阁序》首段为例：

时维九月，
(—)(|)
序属三秋。
(|)(—)
潦水尽而寒潭清，
(|)　(—)
烟光凝而暮山紫。
(—)　(|)
俨骖騑于上路，访风景于崇阿；
(—)　(|)　(|)　(—)
临帝子之长洲，得天人之旧馆。
(|)　(—)　(—)　(|)
层峦耸翠，上出重霄；
(—)(|)　(|)(—)
飞阁翔丹，下临无地。
(|)(—)　(—)(|)
鹤汀凫渚，穷岛屿之萦回；
(—)(|)　(|)　(—)
桂殿兰宫，列冈峦之体势。
(|)(—)　(—)　(|)

（（一）表示平声，（|）表示仄声）

追求句式整炼，而又讲求声律谐调，这是后期骈文的特点。上述是唐骈文的例子，宋代使用于公牍方面的所谓“四六文”，平仄声律，更为严格讲求。欧阳修是宋代著名的古文家，但我们看他写的著名的《蔡州乞致仕第二表》，无一句、无一联不是平仄间出的，可知讲求声律已成为后期骈文的一个体制因素了。

第四，用典与藻饰

用典与藻饰，本属修辞问题，在散体中也是不排斥的。但由于骈体文在这两方面都有极端的发展，因此也就构成了它的特点。所谓用典，《文心雕龙·事类》篇说：“事类（按即指用典）者，盖文章之外，据事以类义，援古以证今者也。”这就是说，用典的目的是在于援引古人、古事和古人的话来加强论据，证明自己的观点是古已有之，是正确的。黄侃在《文心雕龙札记》一书中更就此发挥说：“意皆相类，不必语出于我；事苟可信，不必义起乎今，引事引言，凡以达吾之思而已。若夫文之以喻人也，征于旧则易为信，举彼所知则易为从。”其实文章用典，除了起论据作用，增加说服力以外，还有启人联想、想象，发人幽思，借抒怀抱、感情，以及丰富内容和使文章委婉含蓄、语言简省、风格典雅等作用。一般说来，文章用典大致可分为两类：一是历史故事，一是前人诗文。而在具体运用时又有所谓正用、反用，明用、暗用等多种手法。为了了解骈体文用典的情况，下面举王勃《滕王阁序》中的一节为例：

嗟呼！时运不齐，命途多舛。冯唐易老，李广难封。屈贾谊于长沙，非无圣主；窜梁鸿于海曲，岂乏明时？所赖君子见机，达人知命。老当益壮，宁移白首之心；穷且益坚，不坠青云之志。酌贪泉而觉爽，处涸辙以犹欢。北海虽赊，扶摇可接；东隅已逝，桑榆非晚，孟尝高洁，空怀报国之情；阮籍猖狂，岂效穷途之哭！

王勃的《滕王阁序》是作者为饯别友人宇文（姓宇文，名不详）

所写的一篇赠序文。宇文到边远的新州（今广东新兴县）赴任，远去作官，实为迁谪，故文中临别赠言，说了上述一些劝勉、安慰的话。在这段话中，作者用了许多历史故事和前人文章里的话做为典故。例如：

“冯唐易老”句，用的是西汉冯唐仕宦浮沉的故事。据《史记·冯唐传》记载，冯唐在汉文帝时曾为官，景帝立，被免职。待武帝立，冯唐再次被选拔时，他已年过九十岁，不能再做官了。“李广难封”，用的是汉代名将李广遭逢不遇的故事。《史记·李将军列传》载，李广智勇双全，在击匈奴时，屡建奇功，但终老不得封侯。

“屈贾谊”句，用的是汉代贾谊文帝时被重用，后因有人谗毁，被贬为长沙王太傅的故事。“窜梁鸿”句，用的是东汉梁鸿作《五噫歌》讽刺时政，被汉章帝知道后，梁鸿惧罪，逃往吴地，隐姓埋名不敢露面的故事（见《后汉书·逸民传》）。

“孟尝高洁”句，用的是后汉孟尝任合浦太守时，曾革除暴吏贪婪的污行，后调归隐居，竟不见用的故事（见《后汉书·循吏传》）。

“阮籍猖狂”句，用的是晋阮籍任性不羁，常常外出独行，遇到无路可走的地方，便恸哭而返的故事（见《晋书·阮籍传》）。

以上这些，都是引述历史人物、事迹做为典故。作者在文章中引用冯唐、李广、贾谊、梁鸿、孟尝、阮籍等这些历史人物的不幸遭际做典，主要是借用他们来说明仕途失意、怀才不遇者于历史上所在多有，以劝慰友人宇文氏对自己的远谪不必过于介意，同时也表示一定的推崇、颂扬和同情。而在上述六个典故中，前五个都属于正用；而最后关于阮籍的典故，却属于反用。因阮籍遇穷途而恸哭的故事，本属忧愤悲伤太过，而作者却用以反劝友人万勿如此，对于自己眼下的遭遇不要失望悲观。

另外，在上述典故以外，在本节文章中作者还暗用了两个历史典故，即“酌贪泉而觉爽，处涸辙以犹欢”。前一句，暗用了晋

代吴隐任广州刺史时，虽饮了贪泉（传说饮后即贪婪成性）之水而更为清廉的故事（见《晋书·良吏传》），意在劝告做人要有气节。下一句用的是庄子自比为涸辙之鱼（见《庄子·外物篇》）和“相濡以沫”的故事（见《庄子·天运篇》），用以说明患难之交是很可贵的。这两个典故都未直接说出历史人物的姓名，但都暗含着历史人物事迹在内，可称为暗用。

除用事典以外，上述文章中还用了古代诗文、话语铸典，如“老当益壮”、“穷则益坚”两句，出于《后汉书·马援传》中的马援语：“丈夫为志，穷当益坚，老当益壮。”作者把它们分别化用到自己的文章中，而成为“老当益壮，宁移白首之心；穷且益坚，不坠青云之志。”又如“北海”、“东隅”两句，前者用的是《庄子·逍遥游》文中的句意，后者用的是《后汉书·冯异传》中所载冯异的话语，而稍加变化。

从上述王勃的一段文例可见，骈体文是繁于用典、特别追求用典及其用典技巧的。从积极方面说，用历史上的人物事迹为典，可以增强论据，深化含意，丰富文章的内容；引用或化用古代文章、古人话语为典，还可以增加语汇，加强文章的表现力。但某些骈体文作家末流，常常为了炫耀自己的渊博，或出于要使文章典雅，在并无充实的思想内容和真情实感的情况下，而肆意追求多用典故，以至弄到了“殆同书钞”的地步。

崇尚文采，也是骈体文章的特色。骈体文的形成与兴起，本与铺采摛文的赋体文学有一定关系，又加以它所兴起的六朝时期，正是追求华丽文风的时期，因此重视藻饰一直是骈体文的传统特色。它除主张所谓炼字、炼意外，还特别喜欢使用色彩极浓、富丽典雅的词汇，正如杨炯《王勃集序》中所说：“糅之金玉龙凤，乱之朱紫青黄。”因此，可以说藻饰和用典共同构成了骈体文词汇方面的特色。

以上是从语句、韵律和用词等几个方面讲骈体文的某些特点。至于在创作上，古文讲“气势”，而骈文讲“气韵”；古文

讲通畅、古朴，骈文讲含蓄、典丽；在整个风格上也是颇有不同的。在中国文章中，除韵、散之分外，又有骈、散的区分，这是中国文学史上所独有的现象。

第七章　近 体 律 诗

第一节　律诗的名称和分类

中国古代的诗歌，由原始型的二言体，发展出四言体，接着是杂言式的楚辞体（骚体）和乐府体诗的出现，后经过无数诗人的探索，在民间歌谣新形式的启发下，结合着汉语语言的特点，而产生了五、七言诗，从此，我国诗歌的形式，便定型于五、七言，五、七言诗成为最主要的、普遍流行形式。从上述发展情况来看，我国古代诗歌是比较讲究诗句的字数多少和趋向于使句式整炼的，当然，同时也讲究节奏和用韵，也就是讲究拍式和用韵的音乐美。但是唐代以前，我国诗歌并没有一套严密的格律，除了趋向于大致整齐和用韵，比较讲究节奏外，没有什么对篇章、音律的硬性规定。初唐以后，这一情况则有了变化。唐代诗人在五、七言诗的基础上，接受了六朝文坛崇尚骈偶和渐讲音律的风习，而创造了篇章、句式、对偶、音律都有严密限定的格律诗①。这是中国诗体的一大变化，是一种崭新的诗体。为了与向来的没有严密格律的诗体相区别，当时人称这种格律诗为“近体诗”或“今体诗”，同时称向来的诗为“古体诗”。当然，就我们今天来讲，古体诗固然是很“古”了，但近体诗离我们也已不“近”。而历来论述诗体时，仍习惯于把唐代以后的格律诗，称之为

① 我们这里所称格律诗，是就现在一般的理解说的。唐代有“格诗”、“律诗”二称，“格诗”，即讲究骨格、风骨之诗，实指古体诗；“律诗”，才指唐以后讲究严密声律之诗。白居易对其诗集，就是用格诗、律诗来分类的。

"近体"。

关于"律诗"的名称和起始，前人曾有许多论述。如唐代元稹说："唐兴，官学大振，历世之文，能者互出。而又沈(佺期)、宋（之问）之流，研练精切，稳顺声势，谓之为'律诗'。由是而后，文体之变极矣。"（《唐故工部员外郎杜君墓系铭并序》）宋代张表臣《珊瑚钩诗话》卷三云："吟咏性情，总合而言志谓之诗。苏（武）李（陵）而上，高简古澹谓之古；沈、宋而下，法律精切谓之律"。明王世贞《艺苑卮言》卷四："五言至沈、宋始可言律。律为音律、法律，天下无严于是者，知虚实、平仄不得任情，而度明矣。"又清代钱木庵《唐音审体》说："律诗始于初唐，至沈、宋而其格始备。律者，六律也，谓其声之协律也；如用兵之纪律，用刑之法律，严不可犯也。"此外，还有很多，可不再举。我们从上述诸家的话中，可以看到他们共同表达了两个意思：第一，所谓"律诗"，是指在声韵格律上，有严格限制的一种诗体；至于所谓法律、纪律之说，只不过是表明其严格性的一种申说。正如刘熙载所说："律诗取律吕之义，为其和也；取律令之义，为其严也。"（《艺概》卷二）第二，这种所谓"律诗"，是由初唐时代诗人沈佺期和宋之问开始的。

正象所谓"古诗"是一个总名一样，唐以后的所谓"律诗"不过是对格律诗的一个总称。律诗，按照后世通常的观点，分为律诗和绝句两大类。律诗中又有五言律诗（"五律"）、七言律诗（"七律"）和排律三类，而排律中又有五言排律、七言排律之分。另外，还有所谓"六言律"，六言律实际只有个别的人做过一点尝试，作品极少，所谓"声促调板，绝少佳什"（《唐音审体》），是够不上列为一类的。① 古人也还有将应制用的律诗另

① 所谓"声促调板"，实际上是由六言在节奏上的不可克服的缺陷造成的。五、七言诗，均有三字尾，而六言的节奏只能二、二、二或二、四，在音节上没有奇偶的变化。如唐诗六言律刘长卿的《苕溪酬梁耿别后见寄》："清川永路何极，落日孤舟解携。鸟向平芜远近，人随流水东西。白云千里万里，明月前溪后溪。惆怅长沙谪去，江潭芳草萋萋。"

立为律诗中一类的，实际这是从用途上加以强分，而从诗体上说无大区别。至于绝句，前人有从它的起源和在声律上与律诗要求有些许差别上着眼，认为不应包括在一般所谓“律诗”之内。实际上绝句在唐以后虽仍有古绝、律绝之分，但这也正如唐代律诗既已产生，而仍有通行之古体诗一样，并不妨碍讲究格律的绝句体应列于律诗之中。律绝与一般律诗在格律要求上，并无差别，仅在修辞性的骈俪上较为灵活，这是不足以排斥绝句于律诗之外的。绝句在分类上，也以每句字数不同，分为五言绝句（五绝）和七言绝句（七绝）两类。另从篇幅上着眼，古人则又惯称绝句为“小律诗”（见沈括《梦溪笔谈》卷十四）。

第二节　律诗的起源

律诗条件的逐渐形成

律诗，历来认为起始于初唐的沈佺期（？—713）和宋之问（？—712）。我们从沈、宋现存的律体诗看来，被唐人称为“近体”的格律诗，在他们手中确已形成定格，达到较为成熟的阶段。但“律诗”的产生，并不是突然的，它有一个相当长的酝酿、渐变的过程。为了说明律诗产生的来龙去脉，我们可以先剖析一下所谓“律诗”究竟是包含了哪些要素，也就是说看它是由哪些条件构造而成的。

前人曾分析律诗由六大要素构成，这六要素是整、俪、叶、韵、谐、度。所谓整，是指每句字数要整齐，或五言，或七言。俪，是要求在诗中使用骈俪，即对仗。叶，指奇偶两句的平、仄是依次相对的。韵，指要押平声韵。谐，是指全篇平仄须有规定。度，指全篇字数是一定的。从上述的所谓诸因素看来，实际上最根本的、内在的要素是两项，一是修辞上要讲究对仗，一是

在声调上讲究平仄。至于整和度，虽然也是律诗条件，但我国的五、七言古体诗，向来是句式整齐的(除少数杂言例外)，而全篇字数有一定，实际属于一般律诗的简单规定，非实质性因素；而且律诗中的“排律”，就未受这项规定的限制。因此，律诗的起源和形成，主要决定于中国古代文学语言上的两项发展，一是对仗，二是声调。而这两项在文学史上都有一个渐趋发展的过程。

对仗，又称对偶或排偶，是把同类的词或对立的词并列起来，形成一种对称和整齐之美。这是适应汉语的特点而出现的一种文学修辞手段（汉语单音词较多，即使是复音词，其中的词素也有相当的独立性，容易构成对偶）。这种对仗或称对偶的修辞现象在我国古代诗文中出现得是很早的，而且一直并不罕见。如《诗经》中：

觏闵既多，受侮不少。（《邶风·柏舟》）

发彼小豝，殪此大兕。（《小雅·吉日》）

昔我往矣，杨柳依依；今我来思，雨雪霏霏。（《小雅·采薇》）

《楚辞》中：

朝饮木兰之坠露兮，夕餐秋菊之落英。（《离骚》）

采薜荔兮山中，搴芙蓉兮木末。（《九歌》）

黄钟毁弃，瓦釜雷鸣。（《卜居》）

《古诗十九首》中：

青青河畔草，郁郁园中柳。（《青青河畔草》）

胡马依北风，越鸟巢南枝。（《行行重行行》）

青青陵上柏，磊磊涧中石。（《青青陵上柏》）

等等，这种对偶现象，即在某些散文著作中，也不乏其例，如《周易》“同声相应，同气相求”（《易·乾文言》），“合于《桑林》之舞，乃中《经首》之会”（《庄子·养生主》）。但这种对偶句的出现，正如刘勰所说，当时还是属于“岂营丽辞？率然对尔”，“奇偶适变，不劳经营”（《文心雕龙·丽辞》篇），也就是说是出于作者偶一为之的现象，并不是有意识的在

那里追求。而在中国文学史上大力追求排偶，是从晋以后开始的，一般认为诗人陆机是第一个。如沈德潜说："士衡（陆机，字士衡）诗亦推大家，然意欲逞博，而胸少慧珠，笔又不足以举之。遂开出排偶一家。西京以来，空灵矫健之气，不复存矣。降自梁、陈，专工队仗，边幅复狭，令阅者白日欲卧，未必非士衡为之滥觞也。"（《古诗源注》）从现存的陆机诗、赋作品来看，他确实是在那一时代特别热衷于对仗艺术的人，如他的《赴洛道中作》："永叹遵北渚，遗思结南津"，"虎啸深谷底，鸡鸣高树巅"，已是相当工整的对句。他的著名的《猛虎行》，竟一连八句对仗："饥食猛虎窟，寒栖野雀林。日归功未建，时往岁载阴。崇云临岸骇，鸣条随风吟。静言幽谷底，长啸高山岑。"连他论文学创作的《文赋》，也是用大片的对仗句式写成。陆机以后，相继出现的诗人、作家，如潘岳、谢灵运、颜延之、谢朓、庾信、薛道衡等南北朝文人，就更把对仗之风，推向高潮，愈演愈烈，越求越工。如谢灵运有名的《登池上楼诗》：

潜虬媚幽姿，飞鸿响远音。薄霄愧云浮，栖川怍渊沉。进德智所拙，退耕力不任。狥禄反穷海，卧疴对空林。衾枕昧节候，褰开暂窥临。倾耳聆波澜，举目眺岖嵚。初景革绪风，新阳改故阴。池塘生春草，园柳变鸣禽。祁祁伤豳歌，萋萋感楚吟。索居易永久，离群难处心。持操岂独古，无闷征在今。

又如谢朓的《新治北窗和何从事诗》、庾信的《北园射堂初成诗》等，都几乎全首对仗，而工整，所以，清代钱木庵说："晋，排偶之始也；齐、梁，排偶之盛也；陈、隋，排偶之极也。"（《唐音审体》）对偶的盛行，本来是当时形式主义文风之下的产物，但作为适应汉语特点而产生的这一文学技巧，本亦无可厚非，而且运用适当，是可以起到增强语言的整齐、对称和修饰之美的。总之，从晋到隋这一时期骈俪、排偶技巧的发展和盛行，已为唐代"律诗"的产生，准备了一个重要的条件。

律诗的另一更为主要的因素，是研究语言的声律，这实际也是由晋以后的南北朝时代就已开始了。

关于语言声律的发现和研究，一般认为自梁代沈约始。沈约著有《四声谱》，专门讲述平、上、去、入四声。其实关于声律音韵的著作早在沈约之前的魏晋时代就已经有了，据记载，“魏时有李登撰《声类》十卷”（封演《封氏闻见记》），“晋吕忱弟静仿故左校书李登《声类》之法，作《韵书》五卷，宫商角徵羽各为一篇”（《魏书·江式传》）。赵翼《陔余丛考·四声不起于沈约说》云：“按《隋书经籍志》：晋有张谅撰《四声韵略》二十八卷，则‘四声’实起晋人。”又据记载，沈约的所谓四声学说，直接来自周颙。《文镜秘府论·四声论》：“宋末以来，始有四声之目，沈氏乃著其谱论，云起自周颙。”《南史·周颙传》：“（颙）始著《四声切韵》行于时。”大约语言上的“四声”之说，是在沈约以前就有了，但沈约的重大作用，是提倡把四声音韵方面的研究运用于诗歌创作，并从理论上做出初步的归纳。沈约在诗文声律上的倡导之功是很大的。沈约在他所著的《宋书·谢灵运传论》中，在评述了历代诗歌的发展流变以后，说：

> 若夫敷衽论心，商榷前藻，工拙之数，如有可言。夫五色相宣，八音协畅，由乎玄黄律吕，各适物宜；欲使宫羽相变，低昂舛节，若前有浮声，则后须切响。一简之内，音韵尽殊，两句之中，轻重悉异，妙达此旨，始可言文。至于先士茂制，讽高历赏。子建“函京”之作，仲宣“灞岸”之篇，子荆“零雨”之章，正长“朔风”之句，并直举胸情，非傍诗史。正以音律调韵，取高前式。自灵均以来，多历年代，虽文体稍精而此秘未睹。至于高言妙句，音韵天成，皆暗与理合，匪由思至。张、蔡、曹、王，曾无先觉，潘、陆、颜、谢，去之弥远，世之知音者，有以得之，此言非谬。如曰不然，请待来哲。

按照沈约的意见，声韵这种现象，本是自然存在于语言之中的，

如果把前代一些成功的作品稍加分析的话，实际上都符合声韵的规律，只是当时的作者并不完全自觉罢了。如果有意地用声韵的变化来进行创作，那就可以得到更完美的效果。怎样把“四声”的发现运用于诗歌创作而使之自然和谐呢？当时还没有后世所谓的“平、仄”概念，但宫与羽，低与昂，浮声与切响，轻与重，都是相对立的两个方面，所谓“相变”、“互异”、“前有”与“后有”云云，无疑就是指平仄音的交替变化。实际上就是把汉语的“四声”（平、上、去、入）归为轻或重、抑或扬两大类，要求在声调安排上充分注意到它们的不同而加以变化。而变化的基本方法就是“一简之内，音韵尽殊；两句之中，轻重悉异。”这里所谓的“一简”，就是五言诗的一句；“两句”，就是指相邻的两个五言句，亦即后来律诗中的所谓一联。一句之中和两句一联的平仄搭配，正是律诗声律变化的基本单位。这种在诗歌中应用声律的理论，果然得到当时很多人的响应。封演《封氏闻见记》说：“永明中，沈约文字精拔，感解音律，遂撰《四声谱》，时王融、刘绘、范云之徒慕而扇之。由是远近文学转相祖述，而声韵之道大行。”《南史·陆厥传》说：“永明……时盛为文章。吴兴沈约，陈郡谢朓，瑯琊王融，以气类相推毂。汝南周颙，善识声韵。约等为文，皆用宫商，将平、上、去、入四声（《南齐书》作“以平、上、去、入为四声”应从），以此制韵，有平头、上尾、蜂腰、鹤膝。五字之中，音韵悉异；两句之内，角徵不同。不可增减，世呼为‘永明体’。”（按永明，为齐武帝年号）总之，产生于这时的对“四声”的辨析，并在诗歌创作上的应用，正为后来“近体”律诗的出现，创造了又一重要条件。《新唐书·沈佺期传》说：“魏建安后迄江左，诗律屡变。至沈约、庾信以音韵相婉附，属对精密。及之问、沈佺期又加靡丽，回忌声病，约句准篇，如锦绣成文，学者宗之，号为沈、宋。”“近体”律诗完成于沈、宋，但从诸如对仗、声律等方面的发展来看，实际上已经历了一段漫长的道路，到初唐时期，不过水到渠成而已。

魏晋时期诗律的萌芽

中国古代诗歌，由非格律诗到格律诗是有一个酝酿、孕育过程的。如果我们对现存史料进行仔细的考察，就会发现在唐代"近体"律诗出现以前，曾经历了一个相当长的探索、酝酿时期。当然，最明显的转变是在"永明体"出现以后，但在齐、梁、以前，诗歌的声律问题，已经有人注意，至少在魏、晋时代，已经有所表露。

诗歌的声律，产生于对汉语声韵的研究。中国声韵之学，肇自东汉以后，是在对佛教经典的翻译、诵读中，逐渐探索出来的。佛经的梵文是多音节的，据梁代释慧皎在《高僧传》十三《经师论》中说："自大教东流，乃译文者众，而传声盖寡。良由梵音重复，汉语单奇。若用梵音以咏汉语，则声繁而偈迫；若用汉曲以咏梵文，则韵短而辞长。"这里是说，随着佛教的传入，佛经的翻译日益增多，但一般只能传意而不能传声，其困难在于佛经的梵文是多音节的，而汉字则是单音节（一字一音）的。问题是做为宗教经典的佛经，不只是阅读的文献，而是要求依照规定的高低、轻重声调来念诵的。为了用适当的汉字翻译过来，而在诵读时又不失去原来的声调，因此，也必须辨析汉字本身的音调高低，这样，对于汉语本身的声律也开始有所探讨。据说古代诗人最早接触"经音"而制作佛曲的，是建安时代大诗人曹植。据释慧皎《高僧传》十三《经师论》记载："始有魏陈思王曹植深爱声律，属意经音"，又说："原夫梵呗(按即佛教歌赞)之起，亦肇自陈思。始著《太子颂》及《睒颂》等。因为之制声，吐纳抑扬，并法神授"。故范文澜于《文心雕龙·声律篇》注中说："曹植既首唱梵呗，作《太子颂》、《睒颂》，新声奇制，焉有不扇动当世文人者乎？故谓作文始用声律，实当推原于陈王（曹植）也。"又说："曹植诗中也确有运用声律的形迹。如'孤魂翔故域，灵柩寄京师'（《赠白马王彪诗》）；'游鱼潜

绿水，翔鸟薄天飞’；‘始出严霜结，今来白露晞’（《情诗》）等句，平仄调谐，俨然律句，不能概指为偶合。自然，这只是律诗最初的胚胎，距律诗的形成还很遥远，但既有胚胎，便会继续成长。”（《中国通史简编》第二编254页）

魏晋之际的陆机作《文赋》，总结前人创作的经验，其中也发表了属于诗律方面的意见。他说：

> 暨音声之迭代，若五色之相宣。虽逝止之无常，固崎锜而难便。苟达变而识次，犹开流以纳泉。如失机而后会，恒操末以续颠，谬玄黄之秩序，故淟涊而不鲜。

这段话论到：①诗歌需要有字音声调的相互搭配才会美，就正象绘画需要有不同色彩一样，否则就要失去美感。②声音虽然变化多端，难以掌握，安排不妥，便不通畅，但如果“达变而识次”，即掌握了它的变化规律，就会顺流而下，流畅无阻。③如果前面音声失调，续写下去后文也会一片错乱，全文也就不美了。从这里可以看到，曹植、陆机时代，他们对声律已有所悟解，只是还悟解不深、不够具体而已。另外，还有一个有趣的故事，说明当时的人对声律的觉察。据《世说新语卷下·排调篇》记载，一次诗人陆云和荀隐在洛阳张华家相会，张华以为他们都是名士，“并有大才”，请他们不要用“常语”交谈。于是陆云拱手报名说：“云间陆士龙”。荀隐接着相应说：“日下荀鸣鹤”。（按：陆云字士龙，荀隐字鸣鹤）这一对答，当时曾被传为佳话。所以如此，是因为这两句话除对仗工整外，在声律上也表现出异声相衬、低昂相对之妙。用后来的平仄音来看，这两句每句之内都是平仄相间，“云间陆士龙”为“平平仄仄平”，“日下荀鸣鹤”为“仄仄平平仄”。合起来看，两句之间又恰好平仄相对，正是一对律联。当然，这在当时也可能只有很少数名士有所了解，而且偶能一用，还没有全面觉察其中的规律。

又据有人对东汉文人五言古诗的分析，发现包括班固的《咏

史》诗在内的一批较早的五言诗，已多有二、四字异声的现象，也就是五言诗的五个字中，第二字与第四字平仄是互异的。到了魏、晋，这种现象就似乎更有所发展了。如今人徐青在他的《古典诗律史》中，曾对东汉班固的《咏史》诗、辛延年的《羽林郎》、赵壹的《疾邪诗》、孔融的《临终诗》和其他一些汉无名氏古诗进行分析，发现在这些诗中已有大量二、四字异声现象，故认为“诗律的探索应该一直推到东汉时代”。这一意见也是值得重视的。

这种二、四字异声的现象，实际是构成五言诗律的细胞（如果是七言诗，则为二、四、六字异声）。为什么这么说呢？因为我国五、七言诗的节奏，常常是两个字一顿（或称一逗），句中的这类轻停顿，一般又称之为“音步”。我们知道，汉语中三音词或三音词组是比较少的，绝大多数是单音词和双音词，而单音词还可以组成双音词组。前面我们已经说过，五言诗多是二、三式，七言诗多为四（或二、二）、三式。五言诗的三字尾按语词来说也常常是双音词或双音词组加一个单音词而成（双+单，或单+双），因此，就自然形成两字一顿的音步。这种节奏无论是古体、近体五、七言诗都是相同的。如：

> 采菊东篱下，悠然见南山。山气日夕佳，飞鸟相与还。（陶渊明《饮酒》之五）

这四句中的三字尾，第一、三句是由双+单构成；第二、四句是由单+双构成。

> 秋风萧瑟天气凉，草木摇落露为霜。
> 群燕辞归雁南翔，念君客游思断肠。（曹丕《燕歌行》）

这四句中的三字尾，第一句是由双+单构成，第二、三、四句，是由单+双构成。近体律诗，并没有改变古体诗的这一自然节

奏，而只不过是在这一节奏的基础上更进一步讲究声律，即讲究平仄的互相搭配而已。正因为如此，近体诗的平仄声律大部是双叠的，即两个为一节，例如平平或仄仄，它们是诗句中的小单位。启功先生在《诗文声律论稿》中，曾简明地把平仄律比喻作一根长竿，他说：

> 我们知道，五、七言律诗以及一些词、曲、文章，句中的平仄大部是双叠的，因此试将平仄自相重叠，排列一行如下：
>
> 平平仄仄平平仄仄平平仄仄平平……
>
> 这好比一根长竿，可按句子的尺寸来截取它。五言的可以截出四种句式：
>
> 仄仄平平仄
> 平平仄仄平
> 仄平平仄仄
> 平仄仄平平

七言句从略。我们从上述格式来看，第一、二两句式，除每句最末一字为半节外，前面两节都是双叠互换，仄仄平平或平平仄仄；第三、四两句式，除每句末为半节外，前面两节的前半节，即句中的第一、三两字变动了，但从后半节，即每节第二个字看，前后两节还是互异的。过去人们曾把每节譬作一个盒子，有盖有底。每一节的上个字，譬如盒盖，可以更换；下一个字，譬如盒底，需要稳定。所以应用仄仄的，有时可以用平仄，应用平平的，有时可以用仄平。从前称律诗的“仄节”除仄仄外，也包括平仄；“平节”，除平平外，也包括仄平。律诗篇式所称的“平起式”或“仄起式”，就向来都是指首句第一节的盒底，也就是第二个字而说的。

清楚了上述律诗声律规则的这一现象，反过来我们看东汉、魏晋以后的一些诗篇，经常出现二、四字互异的现象，就可以知道他们在声律的探索中，已取得某些认识，陆机《文赋》中所说

的“音声之迭代”，“达变而识次”，正是有具体所指的了，已并非一般泛泛而言。

对于诗歌声律的探索，发生在东汉以后的文人作品之中，不是偶然的。中国古代诗歌，一直与音乐有密切关系。《诗三百篇》是合乐的诗篇，乐府诗，是合乐的歌诗；但东汉以后文人在民歌的启发下所创制的五、七言诗，却是脱离音乐的。虽然当时许多文人还经常以乐府为仿制对象，但汉魏之交诗乐便分道扬镳。刘勰说：“子建、士衡，咸有佳篇，并无诏伶人，故事谢丝管，俗称乖调，盖未思也。”（《文心雕龙·乐府篇》）诗歌失去了音乐曲调的配合，就不能不在诗歌本身中找出音声和谐的音乐美来，至少要做到“清浊通流，口吻调利”（钟嵘《诗品序》），这时又正有佛学的传入，在翻译佛家经典、唱诵佛曲、佛经中，逐渐掌握了汉语的音韵知识，于是诗歌的声律之学也就相应而起。当然，建立诗律的探索也不是那么容易的，长期以来，诗歌配合音乐，人们对于音乐的宫商五音是熟习的，但把文字的声韵加以自觉的配合，使之谐畅，一时就感到十分困难。所以刘勰在《文心雕龙·声律》篇说：

> 今操琴不调，必知改张；摛文乖张，而不识所调。响在彼弦，乃得克谐；声萌我心，更失和律，其故何哉？良由外听易为察，而内听难为聪也。故外听之易，弦以手定；内听之难，声与心纷，可以数求，难以辞逐。

他认为音乐可以靠乐器的帮助，谐音定调，是否合于声律容易掌握，而如今离开音乐以后，来寻求文学作品的声音和谐，就失去了标准，令人难以捉摸了。这反映了建立诗歌声律的要求和在最初阶段所感到的困难。但从汉魏之交以后，建立诗歌声律的要求，毕竟提到日程上来了，其间具有转折意义的进展，就是齐梁时代“永明体”诗歌的出现。

律诗的前驱——“永明体”

东汉以后以至魏、晋，文人创作的五言诗开始出现并发展起来，而诗与音乐的分离，促使一部分作家开始从诗歌语言的本身，探讨声韵和谐的规律，从而取得了“音声迭代”的初步认识。但这还是十分初步的，从理论到实践都还处在一种摸索阶段。这种情况到了齐永明年间，则开始有了一个飞跃。

“永明体”，又称“齐梁体”，如钱木庵《唐音审体》云：

> 齐永明中，沈约、谢朓、王融创为声病，一时文体骤变。谢玄晖、王元长皆没于当代，沈休文与是时作手何仲言、吴叔庠、刘孝绰等并入梁朝，故通谓之“齐梁体”。自永明以迄唐之神龙（唐中宗李显年号）、景云（唐睿宗李旦年号），有“齐梁体”无“古诗”也。

从文学史上看，齐、梁文学有着严重的形式主义倾向，南朝皇帝从宋废帝到齐昏侯一直到陈后主，生活都十分糜烂。南朝有几个皇帝爱好文学，提倡文学，但他们所热衷的都是些靡靡之音。梁简文帝自称：“余七岁有诗癖，长而不倦，然伤于轻艳，时号‘宫体’。”（《梁书·梁简文帝纪》）以反映贵族享乐和淫靡生活为特征的宫体诗，内容空虚，思想贫乏，感情轻浮，风格妖艳，实际是我国文学史上的一股反现实主义的逆流。但当时风气所及，却使这种“华而不实，体穷淫靡”（魏征《梁论》）的诗风，长期弥漫于诗坛，从而造成了我国文学史上有名的“采丽竞繁，而兴寄都绝”（陈子昂《与东方左史虬修竹篇序》）的一个阶段。

由于内容空虚，思想贫乏，就使这时的一些诗人、作家，专门从文学形式方面下工夫。于是他们讲求对仗，同时也热衷于诗歌声律的追求。而恰恰正是在这个时候，构成诗歌声律的一些要求，被他们所认识并付诸广泛的实验，从而创造出了一种自别于古体的新的格律诗，建立了初步的诗律学，为唐代近体律诗的出

现，打下了基础。

“永明体”的创造者，在诗律学上有些什么建树，在实践上有些什么成就呢？可以说，他们探索的脉络、所持的理论和作诗的方法，都表达在沈约下述的几句话中了。沈约在《宋书·谢灵运传论》中说：

> 夫五色相宣，八音协畅，由乎玄黄律吕，各适物宜；欲使宫羽相变，低昂舛节，若前有浮声，则后须切响，一简之内，音韵尽殊，两句之中，轻重悉异，妙达此旨，始可言文。

这段话的意思是说，他对于诗律的认识，是由另外两种艺术——绘画和音乐得到启发的。在绘画中，“五色相宣”，即不同的色彩互相衬托，而显得格外美丽、鲜艳；音乐中“八音协畅”，即有高低不同的音调互相搭配，而显得格外优美、流畅①。因此，他认为诗律的作用和原则，也正好可以用它们来比喻加以说明。特别是音乐中“浮声”、“切响”的前后变化，更可以为诗律所直接移用。他认为诗律的基本原则，就是“一简之内，音韵尽殊，两句之中，轻重悉异”。这就是他对于诗歌声律结构的创见。

由此可知，沈约对于诗律的要求和安排，是以五言诗的一联两句为单位的。也就是一句之内，平仄相间；两句之内，平仄相对。这是对前人所探索到的五言诗一句之内二、四两字异声的一个重大发展。他把诗律的要求由一句扩充为相邻的两句，这就是律联的出现。而律联，正是中国古代格律诗的最重要的基本单位。

把轻重音即平声仄声在一句中交叉搭配，在两句中相对立出现，即如果五言诗的一句前两个字是以“仄仄”开头，后面紧接

① 当然，从我们今天来考察，诗歌讲究文采、华丽方面，或曾受到绘画艺术的启发；但讲求节奏、格律，无疑直接来源于对音乐声调研究和认识。沈约《答甄公论》云：“五声者，宫商角徵羽，上下相应，则乐声和矣；……作五言诗者，善用四声，则讽咏而流靡，能达八体，则陆离而华洁，明各有所施，不相妨废。”（《文镜秘府·四声论》引）直接道出沈约从体会乐律到创制诗律的轨迹。

着的两字则是“平平”，最后用“仄”收尾。那么下句呢？为了与前一句的平仄相对立，前两个字必以“平平”开头，后两字则相续以“仄仄”，最后则以“平”收尾。这样就构成了如下的律联：

仄仄平平仄
平平仄仄平

这就是所谓“齐梁体”或“永明体”诗律的基本格式。

除此之外，“齐梁体”诗还有所谓“八病”的理论，沈约《答甄深书》说：“作五言诗者，善用四声，则风咏而流靡；能达八体（病），则陆离而华洁。”（《文镜秘府论》引）四声，我们已知道是指平、上、去、入；八病，按照一般的记述是指平头、上尾、蜂腰、鹤膝、大韵、小韵、傍纽、正纽。沈约“八病”说的著作早已散佚，而后人的解释常有不同，且有望文生义的揣测之词，不足为据。大致说来，“八病”中的前四项即平头、上尾、蜂腰、鹤膝，是对五言诗两句之内的声调说的；后四项即大韵、小韵、傍纽、正纽是对五言诗一句中的声韵说的。下面我们参考各家的阐释，对以上所谓“八病”的具体所指略加申说：

1．平头　指五言诗上下两句的头两字不得同声，否则就是犯了“平头”病。如“芳时淑气清，提壶台上倾”，皆两平声开头，这是不容许的，须加回忌。实际上，这就是“两句之内，轻重悉异”的具体化，是从防范的角度说的。而且开头两个字决定了全句字声的安排，把它列为第一项，是重要的。

2．上尾　指五言诗中，上下两句诗的尾字不得同声，否则就是犯了“上尾”病。如“衰草蔓长河，寒木入云烟”，“河”、“烟”同为平声，这就犯了“上尾”病。这一条齐梁人认为非常重要，正因为如此，齐梁体诗第一句一般不用韵，因为若第一句用韵，就成了“上尾”的形式了。

3．蜂腰　据《文镜秘府论》引上官仪说：“五言诗者，五言诗一句中，第二字不得与第五字同声。言两头粗中央细，似蜂

腰也。”如“闻君爱我甘，窃独自雕饰”，“君”、“甘”，为两平声；“独”、“饰”为两仄（入）声，故犯蜂腰。

4. 鹤膝　指五言诗第五字（首句末）不得与第十五字（三句末）同声，“言两头细，中央粗，似鹤膝也。”如“拨棹金陵渚，遵流背城阙。浪蹙飞船影，山挂垂轮月”。“渚”、“影”两仄（入）声，故犯“鹤膝”。

蜂腰、鹤膝两种声病，据郭绍虞先生认为，《文镜秘府论》所引诸人的解释恐未必符合原意。他引《蔡宽夫诗话》的解释，认为蜂腰是指两头粗中间细，应当是指“仄仄平仄仄”这个声律格式；鹤膝是指两头细中间粗，应是指“平平仄平平”这个声律格式。他还申释说：“这样讲，好似蜂腰、鹤膝又成为一句中的音节了。其实不然，蜂腰、鹤膝是相对而言的，所以以清夹浊对以浊夹清，才更显得是‘病’。当时的声律是顾到两句的对偶的，因此，蜂腰、鹤膝还是两句的音节，不是一句的音节。意思就是说，从音节的对偶来讲，不可能只犯蜂腰或鹤膝一种病的。”（《中国古典文学理论批评史》上册）

5. 大韵　指五言诗一联十字之中，前九个字不能与句末押韵之字同韵。如“紫翮拂花树，黄鹂开绿枝。思君一叹息，啼泪应言垂。”诗中“鹂”、“枝”、“垂”同为支韵，称犯大韵。

6. 小韵　指五言诗一联十字之中，前九字中也不能相互同韵。如“嘉树生朝阳，凝霜封其条”。“阳”、“霜”同为阳韵，称犯小韵。

7. 傍纽　指五言诗一句中，不能有隔字双声。如“鱼游见风月，兽走畏伤蹄。”“鱼”和“月”双声；“兽”与“伤”双声，称犯傍纽。

8. 正纽　指五言诗一句之内不能有既双声又叠韵的字，即同音字。如“我本汉家子，来嫁单于庭。”“家”、“嫁”同音，称犯正纽。

综观以上“八病”，平头、上尾、蜂腰、鹤膝，是对五言诗

的两句内声调配合说的；大韵、小韵、傍纽、正纽，是对五言诗一句之内的声韵说的。所以前四种病避得较严，后四种避得较宽。因此，韵、纽等四病，唐以后许多人已认为是属于无须避忌的。

从上述沈约所提出的声律理论和声律原则来看，他已解决了五言诗的律句和律联的问题。即所谓“一简之内，音韵尽殊；两句之中，轻重悉异”，为了保证律联的声律结构不被破坏，又用“回忌八病”来加以防范和具体说明。

根据上述理论、原则，齐梁体格律诗主要是由如下两种律联构成：

1）仄仄平平仄
平平仄仄平

2）平平平仄仄
仄仄仄平平

下面我们分别举一些篇幅长短不等的诗例①，来具体看一下齐梁体诗的主要特点。

1）四句式

铜雀悲　谢朓

落日高城上，（仄仄平平仄）
余光入繐帷。（平平仄仄平）
寂寂深松晚，（仄仄平平仄）
宁知琴瑟悲。（平平平仄平）

咏美蔷　沈约

微风摇紫叶，（平平平仄仄）
轻露拂朱房。（平仄仄平平）
中池所以绿，（平平仄仄仄）
待我泛红光。（仄仄仄平平）

---

① 下面我们分四句式、八句式、八句以上式三类，这实际上就是后来唐律诗中的绝句、律诗、排律三体，但这时篇幅上还没有定型，没有上述名称，故还不宜这样称呼它们。

2）八句式

临高台　王融

游人欲骋望，（平平平仄仄）
积步上高台。（仄仄仄平平）
井莲当夏吐，（仄平平仄仄）
窗桂逐秋开。（平仄仄平平）
花飞低不入，（平平平仄仄）
鸟散远时来。（仄仄仄平平）
还看云阵影，（平平平仄仄）
含月共徘徊。（平仄仄平平）

3）八句以上式

出自蓟北门行　庾信

蓟门还北望，（平平平仄仄）
役役尽伤情。（仄仄仄平平）
关山连汉月，（平平平仄仄）
陇水向秦城。（仄仄仄平平）
笳寒芦叶脆，（平平平仄仄）
弓冻纻弦鸣。（平仄仄平平）
梅林能止渴，（平平平仄仄）
复姓可防兵。（仄仄仄平平）
将军朝挑战，（平平平仄仄）
都护夜巡营。（仄仄仄平平）
燕山犹有石，（平平平仄仄）
须勒几人名。（平仄仄平平）

在以上我们所举的篇幅长短不等的诗歌中，它们确实作到了“一简之内，音韵尽殊；两句之中，轻重悉异”，也就是五言一句之内，平仄相间，上下两句之中，平仄相对。但它们主要是采用“平平仄仄平，仄仄平平仄”和“平平平仄仄，仄仄仄平平”两项律联在一篇中重叠成篇。这样，从每句和每联来说，它们是完整的，但从全篇诗来看，它们是单调的，而且诗行越多，篇幅

越长，这种单调少变的缺点就越突出。但它们是在齐梁诗律理论的指导下，产生出来的典型的“齐梁体”。因为当时他们所发现的“音声迭代”的规律，就是使一句之内和两句之中的音声“尽殊”、“悉异”，互不雷同。但对于如何解决一篇诗（肯定要多于两句）中的各联之间的关系，他们则束手无策，或者说还没有探索出规律性来。因而就产生了一句之中有变化，一联为单位也有变化，而在一联以上之整个诗篇中，则表现出单调、重复，缺少联系，以至在声律上造成单调之感。

但是我们全面考察当时所产生的诗篇，也有某些例外，或者称为突破，那就是把上述的两种类型的律联在一篇诗中交替或混合使用，如：

送卫王南征　　庾　信

望水初横阵，（仄仄平平仄）
移营寇未降。（平平仄仄平）
风尘马足起，（平平仄仄仄）
先暗广陵江。（平仄平平平）

送周尚书弘正　　庾　信

交河望合浦，（平平仄仄仄）
玄菟想朱鸢。（平仄仄平平）
共此无期别，（仄仄平平仄）
知应复几年。（平平仄仄平）

咏　柳　　吴　均

细柳生堂北，（仄仄平平仄）
长风发雁门。（平平仄仄平）
秋霜常振叶，（平平平仄仄）
春露讵濡根。（平仄仄平平）
朝作离蝉宇，（平仄平平仄）
暮成宿鸟园。（仄平仄仄平）
不为君所爱，（仄平平仄仄）
摧折当何言。（平仄平平平）

上述诗把两种类型的联交替使用，这一方面打破了在一篇诗中单纯使用一种类型联的单调；另方面仔细分析一下的话，它们使联与联之间也发生了一定关系，那就是上一联的下句与下一联的上句第二字、第四字相同。这种异中有同，断而相系的情况，后来的律体诗中称为“黏”。但是这种诗在齐梁体诗中不占优势，无论从当时的理论（只以一联为单位设立格律）来看，还是从这类诗歌创作的数量来看，这种又对又黏式的诗歌，在当时还只是例外，它们是不自觉的。而不黏的，或一首诗中有黏有不黏的诗反而占多数。这说明“对”是当时的规则，黏不是规则。但从唐以后产生的近体律诗来看，黏式却是萌芽于此时的一个重要现象。

唐代近体律诗的出现

齐梁时代已有声律的发现，并形成了某些规则，因而形成了齐梁体诗歌。但历史上一般并不就称齐梁时代的诗为“律诗”，这是因为中国诗歌讲究格律虽由齐梁体开始，但是后来又有新的、重要的发展，也就是说直到唐代才发展完备并定型下来。这样，一般所谓“律诗”，以及检阅一首诗是否合律，实际是以唐代律诗为标准。这个概念一直影响至后代，直到今天。

被唐代人称为“近体诗”的律诗，是怎样形成和发展起来的呢？过去人们常认为这与初唐以后科举制度有关，这从初唐沈、宋多应制诗一点来看，应该说是有一定道理的。一般诗歌或其他文学形式，作为应制课目时，往往就要有一定的规格，而通过统治阶级提出要求和提倡，对某些文学形式的兴盛发展，也会起不小作用。但这终属外在原因，它不能解释这种形式一经形成和确立下来，就源远流长，成为若干代普遍流行的诗体，而且出现那么多优秀的创作。前面我们已经说到过，中国古代诗歌从《诗经》到乐府诗都是合乐的，由于诗乐相配合，诗的节奏由于有乐调的帮助，只要乐调优美动听，抑扬有度，诗自然也就节奏鲜

明，畅达少碍。但后来诗歌脱离了音乐，那么它的节奏和抑扬顿挫之美，就要靠诗歌本身来解决，也就是要全靠汉语言本身的声调变化来解决。齐梁体诗正是试图解决这一问题的第一步。这一需要在齐梁时存在，在齐梁以后当然也存在。但齐梁时代，这一问题只得到了部分解决，他们对诗律的探索，已经有了一个值得称道的开始，但并不完善。到了初唐以后，随着声韵学、修辞学的进一步发展，在齐梁体诗歌的基础上，产生了一次飞跃，这就是具有严密格律和固定形式的律诗出现了，在这方面作出贡献的是沈、宋。所谓“六朝之末，衰飒甚矣。然其偶俪颇切，音响稍谐，一变而雄，遂为唐始，再加整栗，便成沈、宋。”（王世贞《艺苑卮言》卷四）又“声病兴而诗有町畦，然古今体之分，成于沈、宋”。（赵执信《谈龙录》）对于唐代近体律诗的形成来说，沈佺期和宋之问的功劳不可掩，但其源流有自确也是不容忽视的。

总的说来，唐代近体律诗是在中国传统五言、七言古体诗的句式和用韵的习惯的基础上，①再加上对齐梁体诗歌的改进和补充，而定型下来的。当然，最主要的是在齐梁体诗歌基础上的演进。

那么，唐代近体律诗究竟怎样从齐梁体改进的呢？约举之可以看到有这样几点：（1）对声律规则加以简化；（2）对律联规则加以发展；（3）对用韵、篇章加以定型。下面我们具体看一下这三方面的情况：

第一，声律规则的简化

自从沈约倡言声律以后，自六朝至初唐就形成了“盛谈四声，争吐病犯”的局面。四声指每一个汉字有声调的不同，可划分为平、上、去、入四类。四声的发现为诗律创造了条件。但四声太繁复了，按照四个声调来排列诗律，是极不易控制的。沈约

---

① 中国古体诗虽无格律规定，但无论是五言或七言，每句字数固定，全篇整齐一致，一直是主流。韵脚用在句末，也是规律。齐梁体当然也是这样，但它不能算作齐梁体特点，只可视为汉以后五、七言古体诗的传统特点。

等人最初用四声配制诗歌的声律，本来是由音乐有宫商五音以构成乐调得到启发的①。当他们把每个字都企图用四个声调加以分别并按规律组合时，就遇到很大困难。因此，连创始者沈约也为之感叹地说：

> 宫商之声有五，文字之别累万。以累万之繁，配五声之约，高下低昂，非思力所举。又非止若斯而已也，十字之文，颠倒相配，字不过十，巧历已不能尽，何况复过于此者乎？

又说：

> 韵与不韵，复有精粗，轮扁不能言，老夫亦不尽辨此。（《答陆厥书》）

既把字分四声，又规定各种“病犯”，这是很繁难而不易被掌握的。因此，很快就有人提出反对，梁钟嵘在其《诗品序》中就加以非难说：

> 古曰诗颂，皆被之金竹。故非调五音，无以谐会。若“置酒高堂上”，“明月照高楼”，为韵之首。故三祖之词，文或不工，而韵入歌唱，此重音韵之义也，与世之言宫商异矣。今既不被管弦，亦何取于声律耶？齐有王元长者，尝谓余云：“宫商与二仪俱生，自古词人不知之。惟颜宪子乃云律吕音调，而其实大谬；唯见范晔、谢庄，颇识之耳。尝欲进《知音论》，未就。”王元长创其首，谢朓、沈约扬其波。三贤或贵公子孙，幼有文辩。于是士流景慕，务为精密，襞积细微，专相陵架。故使文多拘忌，伤其真美。余谓文制，本须讽读，不可蹇碍，但令清浊通流，口吻调利，斯为足矣。至平上去入，则余病未能，蜂

① 以五音配四声，从数目上也是不相合的。于是齐李节撰《音谱决疑序》作了调和性的解释：“商不合律，盖与宫同声也。五行则火、土同位，五音则宫、商同律。暗与理合，不其然乎？……沈约取以和声之律吕相合，窃为宫商徵羽角，即四声也。”（《文镜秘府论·四声论》引）

腰、鹤膝。闾里已具。

过去一般认为钟嵘这段话是在反对声律，实际上细按此文，他不过在反对“务为精密，襞积细微”、“文多拘忌，伤其真美”而已，至于“清浊通流，口吻调利”，他也是认为非常必要的。沈约等人的“四声病犯”之说，有一定的缺点是不容否认的。要解决这个问题，就需加以简化，在不失声律本质特征的情况下，删繁就简。其解决的方法就是把四声二元化，并把“拘忌”减少到最低限度。

所谓“四声”的平上去入虽不同，但简捷地看，实际上可分为轻重、低昂两大类，这对于构成诗律已经够了。平声，不升不降不促，读时可以延长，其调不变；上、去、入，则或升或降或促，读时都不能延长，延长即变调。把汉字的音调归为两类，实际上齐梁时代也已有朦胧认识，但由于当时对汉字四声的发现不久，故明而未融，讲得还不具体。如沈约只约略知道“宫羽相变，低昂舛节”的情况，模糊地提出“前有浮声”、“后须切响”的要求。刘勰也只约略地知道“凡音有飞沉……沉则响发如断，飞则声扬不还”，并不曾把四声归为平仄两大类。归为平仄二类，是经过齐梁以后陈、隋之间的演进，而定于初唐。齐梁体既论四声，又讲病犯，这是十分不易妥贴的，如所谓“八病”之一的“平头”，按规定是“平头诗者，五言诗第一字不得与第六字同声，第二字不得与第七字同声。同声者，不得同平上去入四声，犯者名为犯平头”。又释曰：“上句第一、二两字是平声，则下句第六、七两字不得复用平声，为用同二句之首，即犯为病。余三声皆尔，不可不避。三声者，谓上去入也。”（《文镜秘府论》）其他声病也都类此。这就无怪乎连钟嵘也说“余病未能”了，实际上，有人特意察检沈约自己的诗歌创作，认为他也未能一一做到。

唐代则把四声二元化，分成平仄两类，把四声颠倒相配的问

题，进展到平仄相配的问题，这实际上把由四声论诗转变为以二声论诗，这就简括得多了。另外，唐代又把齐梁体的“病犯”，或取消，或简化，把消极的防范，变为积极的声律规定，这样，既讲声律、又不过于繁复的律诗声律就确立下来了。

第二，对律联规则加以发展

齐梁体诗在声律上的主要成就，是创制了律句和律联。格律所及的最大单位是一联。但一首诗总要在一联以上，而联与联之间又怎样发生关系呢？这在他们是没有解决的。因此，就出现了用两个声调相对立的句子（一联）不断重复的现象。这是单调的，孤立的，就全篇诗来说，缺乏整体感。要实现联与联之间的联系，就必须使前一联的下一句与后一联的上一句发生关系。从全首诗来看，第一句与第二句声调关系已经是对立的了；第三句与第二句就不能继续再对立，也就是说，不能只是“悉异”。齐梁诗人在一句之内，平仄相间；两句之中，平仄相对的理论要求下，找到了两类律联的格式，即仄仄平平仄、平平仄仄平和平平平仄仄、仄仄仄平平。当他们把两类律联交替使用的时候，在两联之间就出现了相黏的现象，即上联的对句与下联的出句在节奏点上，即第二字、第四字平仄相同。这在齐梁诗中不过是偶然性的排列，但它的优越性则被唐代所肯定，而成为律诗的一条规则被确定下来，就是一联之中平仄不得失对，两联之间平仄不得失黏。赵执信《声调谱》说：“齐梁体无黏联，有平仄，在本句本联中论平仄。”由本句、本联中讲平仄，到联与联之间也讲平仄，这是唐律对齐梁体的改进和发展。

第三，对用韵、篇章加以定型

齐梁体诗有别于向来古体诗的地方，主要在讲究声律，即创造了平仄格式，这是它比起古体诗来说，属于全新的地方，而在韵式、修辞等方面，它的创新并不是很显著的，但也表现出某些新的趋势。

在押韵上，齐梁体诗由于是以一联为单位来安排格律形式

韵，而且又有避免“上尾”病的规则，所以其中除少数例外，第一句一般是不用韵的。同时也以一韵到底，中途不换韵为常。六朝时期，包括赋体和一般文章在内，讲究对偶的文风是很盛的，而且日趋于精巧工整，这在齐梁体诗歌中也有强烈表现，那就是它以大量的运用对偶句为常。在上述方面，唐代律诗都作了选择性的继承。在押韵和韵式方面，唐代律诗对隔句用韵，一韵到底，押平声韵，作为必要的规则，只是对于首句不用韵一点，作了改变。因为如果严遵“上尾”的病犯，首句不用韵，就会限制了律诗格式的种类，而一经突破这一点，就会使格式加倍，而且在五言、七言古体诗中，本来是有首句用韵方式的。至于在对偶句的运用上，唐代律诗只是规定了数目和位置；在篇式上确定了以四韵八句体为主要形式。

总之，中国的成熟的格律诗完成于唐代，但它是在齐梁体的基础上去粗取精，顺势定式而来。而这种植根于当时汉语语音、语调和修辞特点而产生的格律诗，一经产生之后，就成为我国古代诗歌中被广泛采用的诗体，它与其他社会条件相结合，刺激了我国诗歌创作的发展，在历史上出现了象唐代那样的诗歌艺术百花吐艳的时代。

第三节 近体律诗的类别和体制特点

唐代兴起的近体律诗，从句式上说，有五言、七言两大类；从篇幅的长短，即句行的数目上说，又可分为绝句、律诗、长律三大类。绝句为四行体，律诗为八行体，长律为十行以上的长篇体。这几种体式，分别都有一定的规格、格律，但近体诗的主要形式是律诗。从基本规则来看，绝句是五言律诗或七言律诗的一半，长律是五言、七言律诗的延展。而七言律诗，又是由加长五言格律的拍节构成的，即在五言律诗的每句前头，增加两个与五

言律诗开头字声相反的字。因此，讲近体诗的体制特点、规则要求，只要以五言律诗为例，其他几种体式也就基本能够了解了。下面我们首先讲五言律诗，借以了解近体格律诗的基本要求。

五 言 律 诗

五言律诗也叫“五律”。每句五个字，每首共八句，计全篇四十字。诗中每两句为一联，共四联。第一联叫做起联或首联，第二联叫做颔联，第三联叫做颈联，第四联叫做尾联，或结联。每联的上句叫出句，下句叫对句。五言律诗的格律，基本表现在三方面：

第一，每首诗都有固定的平仄格式。五言律诗共有四种平仄格式：

1．仄起第一式（仄起仄收，首句不押韵）：

㊀仄平平仄，① 平平仄仄平。
㊁平平仄仄，㊀仄仄平平。
㊀仄平平仄，平平仄仄平。
㊁平平仄仄，㊀仄仄平平。

这种平仄格式最为常见。下面几首诗，用的就是这一格式：

渡荆门送别　　李　白

渡远荆门外，来从楚国游。
山随平野尽，江入大荒流。
月下飞天镜，云生结海楼。
仍怜故乡水，万里送行舟。

春　望　　杜　甫

国破山河在，城春草木深。
感时花溅泪，恨别鸟惊心。
烽火连三月，家书抵万金。

① 凡字外加○的，是指这个字在平仄上可以通融。即本该用平声字的，也可以改用仄声；该用仄声字的，也可以改用平声。这是因为五言律诗的前四个字，可视为两个双音顿。

白头搔更短，浑欲不胜簪。

蜀先主庙　　刘禹锡

天下英雄气，千秋尚凛然。
势分三足鼎，业复五铢钱。
得相能开国，生儿不象贤。
凄凉蜀故妓，来舞魏宫前。

2. 仄起第二式（仄起平收，首句入韵）

㊀仄仄平平，平平仄仄平。
㊉平平仄仄，㊀仄仄平平。
㊀仄平平仄，平平仄仄平。
㊉平平仄仄，㊀仄仄平平。

这一式与前式相比较，只是把首句改变了一下，即将“仄仄平平仄”改为“仄仄仄平平”。其余七句的平仄格式相同。下面两首诗，用的就是这一平仄格式：

从军行　　**杨炯**

烽火照西京，心中自不平。
牙璋辞凤阙，铁骑绕龙城。
雪暗凋旗画，风多杂鼓声。
宁为百夫长，胜作一书生。

终南山　　**王维**

太乙近天都，连山到海隅。
白云回望合，青霭入看无。
分野中峰变，阴晴众壑殊。
欲投人处宿，隔水问樵夫。

3. 平起第一式（平起仄收，首句不入韵）

㊉平平仄仄，㊀仄仄平平。
㊀仄平平仄，平平仄仄平。

㊥平平仄仄，㊀仄仄平平。

㊀仄平平仄，平平仄仄平。

下面两诗，就是用的这一平仄格式：

山居秋暝　王　维

空山新雨后，天气晚来秋。

明月松间照，清泉石上流。

竹喧归浣女，莲动下渔舟。

随意春芳歇，王孙自可留。

新年作　刘长卿

乡心新岁切，天畔独潸然。

老至居人下，春归在客先。

岭猿同旦暮，江柳共风烟。

已似长沙傅，从今又几年？

4．平起第二式（平起平收，首句入韵）：

平平仄仄平，㊀仄仄平平。

㊀仄平平仄，平平仄仄平。

㊥平平仄仄，㊀仄仄平平。

㊀仄平平仄，平平仄仄平。

这一式与前平起第一式相比较，只是将首句“平平平仄仄”改为“平平仄仄平”，其余七句的平仄格式相同。下面两首诗，就是用的这一平仄格式：

风雨　李商隐

凄凉宝剑篇，羁泊欲穷年。

黄叶仍风雨，青楼自管弦。

新知遭薄俗，旧好隔良缘。

肠断新丰酒，销愁又几千。

答白刑部闻新蝉　刘禹锡

蝉声未发前，已自感流年。

一入凄凉耳，如闻断续弦。

晴清依露叶，晚急畏霞天。

何事秋卿咏，逢时亦悄然。

从上述四种平仄格式看，就会发现，它们实际上不过是由四个基本律句构成的，这四个句型是：

1. ㊀仄平平仄

2. 平平仄仄平

3. ㊉平平仄仄

4. ㊀仄仄平平

这样的句型所以被称为律句，是因为它们各自都是按照平声和仄声交替使用的原则，加以排列的。因此，每个诗句读起来都有升降起伏的变化，因而出现一种抑扬顿挫的音乐美。其次，从上述四种平仄格式来看，它们在每联的上下两句之间，也构成一种规则，即一联之间平仄是相反的、对立的。具体来说，就是如果出句某个位置上用的是平声字，那么对句同一位置上就必须用仄声字跟它相对。反之亦然。① 另外，在联与联之间，也构成一种规则，即在两联之间，后联出句的平仄和前联对句的平仄是相同的。② 这个规则称做黏。律诗中的对和黏，保证了一篇诗中的句与句、联与联之间的对立统一。如果不"对"，那么一联之中的上下句就会出现重复的现象；如果不"黏"，那么前后两联的平仄就会雷同。这样，当然就会失去全诗的变化、回旋之美。总结上面所说，律诗是有固定的平仄格式的。它的平仄规则，就是一句之中平仄交替，一联之间平仄对立，两联之间平仄相黏。现举仄起仄收式一诗为例：

---

① 只有在首句入韵的诗中，首联的平仄是不能完全相对的。但这只是属于局部的变通。

② 由于出句末字是仄声，对句末字押韵是平声，因而后联的平仄不可能与前联的平仄完全相同，所以一般以后联出句的第二个字的平仄与前联对句第二个字的平仄相同做为黏的标准。如果是七言，第四字也要黏。

春夜喜雨　杜甫

联	句	平仄	诗句	关系
首联	出句	仄仄平平仄	好雨知时节，	
				对（平仄相反）
	对句	平平仄仄平	当春乃发生。	
				黏（平仄基本相同）
颔联	出句	平平平仄仄	随风潜入夜，	
				对（平仄相反）
	对句	仄仄仄平平	润物细无声。	
				黏（平仄基本相同）
颈联	出句	仄仄平平仄	野径云俱黑，	
				对（平仄相反）
	对句	平平仄仄平	江船火独明。	
				黏（平仄基本相同）
尾联	出句	平平平仄仄	晓看红湿处，	
				对（平仄相反）
	对句	仄仄仄平平	花重锦官城。	

近体律诗除了用平仄交替的律句，讲究“对”和“黏”这些积极规定以外，还有两项重要的避忌，一是忌“犯孤平”，一是忌三平调。所谓犯孤平，是指一句诗除了韵脚的平声字外，只剩下了一个平声字，就称犯了孤平。我们前面在列举五言律诗的基本律句的句型时，曾经注明其四个句型中有三个句型的第一个字是可平可仄的，唯独“平平仄仄平”一句，第一个字的平声，不能换为仄声，因为如果换为仄声，那么除韵脚平声外，一句中就剩了一个平声字，即三个仄声之间，只加一个平声，这对声调的调剂是有影响的。这在近体诗中是被视为大忌的。另外，所谓要避免三平调，是指不要在句尾一连出现三个平声字，因为这样就不免音节单调，缺乏抑扬的节奏感。具体来说，也就是在五律的四个基本句型中，其中“仄仄仄平平”的第三个仄声字，不得换为平声字，否则就出现了三平调，这在近体诗中也是被视为大忌的。

第二，在固定的位置上使用对仗。对仗，本属一种艺术上的修辞手法，从魏晋以后已在诗文中大量运用。但在近体诗中，它则被吸收为构成格律的要素之一。对仗，在修辞上一方面可以造成对应之美，这与律诗在每联中平仄字声的相对，其作用是一致的；另方面，对仗在语意表达上，由于上下相对而造成铺叙性，

因而如果把它放在一定的位置上，则有利于诗歌内容的展开。基于这样的原因，对仗就被吸收为律诗构律的要素之一，而且被规定在全诗的中间部位。五言律诗是由八句四联组成，其对仗一般要求用在第二、三联，即颔、颈两联。例如：

秋日赴阙题潼关驿楼　　许　浑

首联｛红叶晚萧萧，长亭酒一瓢。
颔联｛残云归太华，疏雨过中条。｝对仗句
颈联｛树色随关迥，河声入海遥。｝对仗句
尾联｛帝乡明日到，犹自梦渔樵。

当然，在近体律诗中，也有三联对仗，以至全诗首尾都对仗的，但这可以看做是由修辞的需要而采取的灵活性，而按律诗的规则，是中间两联必须对仗。

另外，所谓对仗，虽属于一般诗文也习见的修辞性手法，但运用在近体诗中的对仗，是比较严格的。这表现在以下几个方面：（1）在对仗句中，上下两句不得出现重复的字，不仅上下两句相对应的同一位置上的字不得重复，就是不同位置上的字也不得重复出现。（2）不仅从字面上看，上下两句不得有重复的字词，而且上下两句还必须各有独立的意思，或相映衬，或相补充，如果意思一样，没有任何进展，则被称为“合掌”。这是需要避免的。（3）对仗力求严密工整。那就是拿今天的语法术语来说，不仅要做到名词对名词，动词对动词，形容词对形容词，副词对副词等，而且还要分得更细，如把名词再分为天文、地理、时令、器物、动物、植物等等，以至于要求数量词对数量词，反义词对反义词，联绵词对联绵词等等，认为只有同类范围内的词语相

对，才是工整的对仗。

第三，用韵有固定的规定。近体诗相对于古体诗以及作为它的前驱齐梁体诗来说，它在用韵上也是有严格规定的。这表现在：①近体诗押韵的位置是固定的。它除有首句押韵的形式外，其余押韵的位置均在对句的句尾。②近体诗只用平声字做韵脚，而一首诗必须一韵到底，中途不能换韵。③近体诗要求押本韵，不能出韵。所谓押本韵，就是指只能按照古代韵书中所规定的同一韵部的字用韵，不能随便超出，即使邻近的韵也不得通融。现存最早的一部诗韵是《广韵》。《广韵》的前身是《唐韵》，《唐韵》的前身是《切韵》。这就是唐、宋时代作诗用韵时所依据的韵书。其后有宋末江北平水人刘渊撰《壬子新刊礼部韵略》，把原来韵书中的韵部加以合并简化，共得一百零七韵，这就是"平水韵"。因为平水韵是根据唐初许敬宗奏议合并的韵，所以，唐人近体诗用韵，实际上用的是平水韵。"平水韵"或称"诗韵"，它包括平声三十韵，上声二十九韵，去声三十韵，入声十七韵。律诗只用平声韵，它的韵目分为上平声十五韵，下平声十五韵，这是因为平声字多，分为上、下两卷而得名。其韵目排列如下：

上平声：一东　二冬　三江　四支　五微　六鱼　七虞　八齐　九佳　十灰　十一真　十二文　十三元　十四寒　十五删

下平声：一先　二萧　三肴　四豪　五歌　六麻　七阳　八庚　九青　十蒸　十一尤　十二侵　十三覃　十四盐　十五咸

韵目的东、冬、江、支等是韵的代表字，每一韵部有很多同韵字，凡同韵的字才可以用来押韵。如

塞下曲　李白

五月天山雪，无花只有寒。
笛中闻折柳，春色未曾看。

晓战随金鼓，宵眠抱玉鞍。
愿将腰下剑，直为斩楼兰。

诗的韵脚是寒、看、鞍、兰，皆属“十四寒”韵目下的韵字。

季秋苏五弟缨江楼夜宴　　杜　甫

对月那无酒，登楼况有江。
听歌惊白鬓，笑舞拓秋窗。
尊蚁添相续，沙鸥并一双。
尽怜君醉倒，更觉片心降。

诗的韵脚是江、窗、双、降，皆属“三江”韵目下的韵字。

由上述可知近体诗用韵的规则和严格性。至于偶用邻韵通押的诗，在近体诗中也是有的。但多半是出现在首句入韵的诗中。近体诗本以隔句用韵，即每联对句用韵为常规，而首句入韵带有例外的性质，因此也就容许掌握得宽些。这种首句用邻韵的现象，称为“借韵”，是到了中、晚唐，特别是到了宋代才逐渐发展起来的。这方面的例子，如：

伊川独游　　欧阳修

绿树绕伊川，人行乱石间。
寒云依晚日，白鸟向青山。
路转香林出，僧归野渡闲。
岩阿谁可访？兴尽复空还。

这首诗的首句韵脚“川”属“一先”韵部，其余的间、山、闲、还，属“十五删”韵部。

以上是对近体诗中的五言律诗体制的说明，实际上它的基本格律因素和诸项规则，乃是一般近体诗所共有的。下面我们就可以在这一基础上，对近体诗中的其他几体，分别作出说明。

七言律诗

从中国古代五、七言诗的产生来说，七言并不晚于五言，但五言诗的兴盛却早于七言，魏晋南北朝时期，七言诗在文人手中还处在试作阶段，而五言诗则已成为文坛主流了。齐梁时代，沈约等人分辨四声，使诗歌逐渐走向律化，也是首先在五言体上进行的。唐初，沈、宋总结齐梁体诗的格律因素，加以进一步定型化，首先创制的所谓“今体”，也主要是五言八句的律体。至于七律，实际上是在五言律体已经定型以后，又加以扩展到七言诗句而成功的。初唐以至盛唐时期的李白，流行的诗体是五古、五律和七言歌行等，而七言律诗则是到杜甫手里才成熟起来的。所以钱木庵在《唐音审体》中说：“初唐诸家长律诗，对偶或不甚整齐，第二字或不相黏缀。……少陵作而沈、宋诸家可祧矣。故五言长韵、七言四韵律诗，断以少陵为宗。”这里所说的五言长韵，系指五言长律（排律）；七言四韵，系指七言八行体律诗。虽然在杜甫之前，七言律诗也偶有人来写，但全首合律的不多，可知七律的产生和成熟乃在五律以后。清代赵翼曾较详地论及唐代七言律诗的发展情况说：“即用律，亦多五言，而七言犹少；七言亦多绝句，而律诗犹少。……自高（适）、岑（参）、王（维）、杜（甫）等《早朝》诗作，敲金戛玉，研练精切。杜寄高、岑诗，所谓‘遥知对属忙’（按见《寄彭州高三十五使君适虢州岑二十七长史参三十韵》诗），可见是时求工律体也。格式既定，更如一朝令甲，莫不就其范围。然犹多写景，而未及于指事言情，引用典故。少陵（杜甫）以寂寞穷愁之身，藉诗遣日，于是七律益尽其变，不惟写景，兼复使典。七律之蹊径，至是大开。其后刘长卿、李义山、温飞卿诸人，愈工雕琢，尽其才于五十六字中，而七律则为高下通行之具，如日用饮食而不可离矣。”（卷十二）由此可知，七律乃是在唐代五言近体诗的基础上，运用五言的基本格律，又进一步实验而成。

七律是五律的扩展，扩展的办法是在五律的每句前头，再加

上两个字声相反的字，这样，不改变格律结构的规则，恰成为一个七言律句。如五言律诗的基本律句为四个类型，加以扩展后，也同样产生了七言律诗的四个基本类型，其对照样式如下：

五律平仄	七律平仄
仄仄平平仄	平平仄仄平平仄
平平仄仄平	仄仄平平仄仄平
平平平仄仄	仄仄平平平仄仄
仄仄仄平平	平平仄仄仄平平

因此，象五律一样，根据这样四个基本律句，并加以编排变化，也构成了七律的四种平仄格式，只是七律与五律不同，它是以首句入韵为正例的。

1．仄起第一式（仄起平收，首句入韵）

(仄)仄平平仄仄平，(平)平(仄)仄仄平平。
(平)平(仄)仄平平仄，(仄)仄平平仄仄平。
(仄)仄(平)平平仄仄，(平)平(仄)仄仄平平。
(平)平(仄)仄平平仄，(仄)仄平平仄仄平。

这一平仄式的例诗，如：

堂成　杜甫

背郭堂成荫白茅，缘江路熟俯青郊。
桤林碍日吟风叶，笼竹和烟滴露梢。
暂止飞乌将数子，频来语燕定新巢。
旁人错比扬雄宅，懒惰无心作解嘲。

2．仄起第二式（仄起仄收，首句不入韵）

(仄)仄(平)平平仄仄，(平)平(仄)仄仄平平。
(平)平(仄)仄平平仄，(仄)仄平平仄仄平。
(仄)仄(平)平平仄仄，(平)平(仄)仄仄平平。
(平)平(仄)仄平平仄，(仄)仄平平仄仄平。

这种格式与第一式相比较，只将首句“仄仄平平仄仄平”改换为“仄仄平平平仄仄”，其余未变，其例诗如：

再授连州至衡阳酬柳柳州赠别　　刘禹锡

去国十年同赴召，渡湘千里又分歧。
重临事异黄丞相，三黜名惭柳士师。
归目并随回雁尽，愁肠正遇断猿时。
桂江东过连山下，相望长吟有所思。

3．平起第一式（平起平收，首句入韵）

(平)平(仄)仄仄平平，(仄)仄平平仄仄平。
(仄)仄(平)平平仄仄，(平)平(仄)仄仄平平。
(平)平(仄)仄平平仄，(仄)仄平平仄仄平。
(仄)仄(平)平平仄仄，(平)平(仄)仄仄平平。

这一式最为常见，其例诗如：

隋　宫　　李商隐

紫泉宫殿锁烟霞，欲取芜城作帝家。
玉玺不缘归日角，锦帆应是到天涯。
于今腐草无萤火，终古垂杨有暮鸦。
地下若逢陈后主，岂宜重问《后庭花》？

4．平起第二式（平起仄收，首句不入韵）

㊣平㊅仄平平仄，㊅仄平平仄仄平。
㊅仄㊣平平仄仄，㊣平㊅仄仄平平。
㊣平㊅仄平平仄，㊅仄平平仄仄平。
㊅仄㊣平平仄仄，㊣平㊅仄仄平平。

这个格式与平起第一式比较，只把首句“平平仄仄仄平平”改换为“平平仄仄平平仄”，其余皆不变。其例诗如：

遣悲怀 元稹

谢公最小偏怜女，自嫁黔娄百事乖。
顾我无衣搜荩箧，泥他沽酒拔金钗。
野蔬充膳甘长藿，落叶添薪仰古槐。
今日俸钱过十万，与君营奠复营斋。

由以上可知，七言律诗与五言律诗相比较，七言律诗并没有单独不同的格律。其平仄交替，两句间相对，两联间相黏，中间两联对仗，用平声韵，均与五言律诗同。

长律

长律是指每首超过四韵（八句）的长篇律诗。在近体诗中，八行体是一种相对定型的体式，因而称五韵八行以上的律诗为“长律”。长律又称排律，排是排比的意思，是说它的体式特点是按照八行体律诗的黏对规则和中间对仗的形式一联联排比下去的。长律也分五言长律和七言长律两种，跟八行体律诗一样，五言长律产生较早，齐梁时代已有试作，而七言长律则是到盛唐以后才有的，故有“七言排律，创自老杜（杜甫）”（王世贞《艺苑卮言》）的说法。长律从格律来看，五言长律是五律的延长，七言长律是七律的延长，其延长的是对仗的联数。长律除首尾两联或只是尾联不对仗外，其余无论多长，一律对仗。长律篇幅的长短，没有限制，可以从（五韵）十句起，一直写到一百多韵、二三百句。如杜甫、白居易、元稹都有百韵长律，宋代王禹偁《谪

居感事》（五言）一诗，竟用了一百六十韵，共三百二十句。诗人写长律体，往往喜欢在题上标明韵数，如杜甫《敬赠郑谏议十韵》、李商隐《戏题枢言草阁三十二韵》、白居易《代书诗一百韵寄微之》等。

下面举五言长律、七言长律各一首以示例：

投赠哥舒开府翰二十韵　　杜　甫

今代麒麟阁，何人第一功？
君王自神武，驾驭必英雄。
开府当朝杰，论兵迈古风。
先锋百胜在，略地两隅空。
青海无传箭，天山早挂弓。
廉颇仍走敌，魏绛已和戎。
每惜河湟弃，新兼节制通。
智谋垂睿想，出入冠诸公。
日月低秦树，乾坤绕汉宫。
胡人愁逐北，宛马又从东。
受命边沙远，归来御席同。
轩墀曾宠鹤，畋猎旧非熊。
茅土加名数，山河誓始终。
策行遗战伐，契合动昭融。
勋业青冥上，交亲气概中。
未为珠履客，已见白头翁。
壮节初题柱，生涯独转蓬。
几年春草歇，今日暮途穷。
军事留孙楚，行间识吕蒙。
防身一长剑，将欲倚崆峒。

泛太湖书事寄微之　　白居易

烟渚雪帆处处通，飘然舟似入虚空。
玉杯浅酌巡初匝，金管徐吹曲未终。

黄夹缬林寒有叶，碧琉璃水静无风。
避旗飞鹭翩翻白，惊鼓跳鱼拨剌红。
涧雪压多松偃蹇，岩泉滴久石玲珑。
书为故事留湖上，吟作新诗寄浙东。
军府威容从道盛，江山气色定知同。
报君一事君应羡，五宿澄波皓月中。

排律作品，既要句句符合平仄律和联联对仗，又要广其篇幅，故难度是比较大的，因此作品数量不多，佳篇尤少。明吴讷《文章辨体》云：“唐初五言排律虽多，然往往不纯，至中唐始盛，若七言，则作者绝少矣。大抵排律若句炼字锻，工巧易能，唯抒情陈意，全篇贯彻，而不失伦次者为难。”这是说排律在安排每句每字时，还易为“工巧”，但从整体说，却很难驾驭。又正如清李重华所说：“七言排律，唐人断不多作，《杜集》只三、四首。缘七字诗得四韵，于律法更无遗憾；增至几十韵，势流走和软，方成片段。似此最易流入唱本腔调，纵复精工，有乖风雅。”(《贞一斋诗话》)所以我们上举之两首，已属优秀的了。中唐元稹、白居易素传善作百韵长律，然终有夸多斗靡之嫌，缺少诗歌意趣。

绝　句

绝句又称律绝，或称小律诗，是近体诗中体制最小的一种诗体。它以五言四句或七言四句构成，五绝每首二十字，七绝每首二十八字。这种五言或七言的四行小诗，在文学史上是较早就有的，但它的格律化，实际上与近体诗的产生一样，是经过齐梁，到唐代而定型下来，成为近体格律诗中重要的一种。

关于绝句这一诗体的产生和来源，历来有不同的说法。一种意见认为，绝句是近体律诗产生后，在八行体律诗中截取四句而成。如明代吴讷《文章辨体》引《诗法源流》说：

绝句者，截句也。后两句对者，是截律诗前四句；前两句对者，是

截后四句；皆对者，是截中四句，皆不对者，是截前后各两句。故唐人称绝句为律诗，观李汉编《昌黎集》，凡绝句皆收入律诗内是也。

清代施补华同意这一说法，他在《岘佣说诗》中举例说明：

五言绝句，截五言律诗之半也。有截前四句者，如“移舟泊烟渚，日暮客愁新。野旷天低树，江清月近人”是也；有截后四句者，如“功盖三分国，名成八阵图。江流石不转，遗恨失吞吴”是也；有截中四句者，如“白日依山尽，黄河入海流。欲穷千里目，更上一层楼”是也；有截前后四句者，如“山中相送罢，日暮掩柴扉。春草年年绿，王孙归不归”是也。七绝亦然。

按照这一意见，即认为近体绝句产生于八行体的律诗，也就是说，五绝导源于五律，七绝导源于七律，所以施氏断定说“谢朓以来即有五言四句一体，然是小乐府，不是绝句，绝句断自唐始。”（《岘佣说诗》）

另一种意见，则认为绝句的产生和来源，远早于唐代的近体八行律诗，并非截取律诗而成。而说到绝句的来源，又有来源于南北朝民歌和来源于古诗、古乐府两说。前者如吴讷《文章辨体》引杨伯谦说：“五言绝句，盛唐初变六朝《子夜》体。”李重华《贞一斋诗说》也认为“五言绝发源于《子夜歌》。”说到七绝，高棅《唐诗品汇》谓“《挟瑟歌》、《乌栖曲》、《怨诗行》（按上述诗分别为南朝魏收、梁简文帝、江总作——引者），为绝句之祖。”而更远而推之，认为绝句来源于汉古诗、古乐府者，如胡应麟于《诗薮》上说：“五、七言绝句，盖五言短古、七言短歌之变也。五言短古，杂见汉魏诗中，不可胜数，唐人绝体实所从来。”清王夫之更直接对“截律诗”说提出反驳，说：

五言绝句，自五言古诗来。七言绝句，自歌行来。此二体本在律诗之前，律诗从此出，演令充畅耳。有云绝句者，截取律诗一半，或绝前四句，或绝后四句，或绝首尾各二句，或绝中两联。审尔，断头

刖足，为刑人而已。不知谁作此说，戕人生理。”（《姜斋诗话》卷二）

另外，清代《四库全书提要》也说：“汉人已有绝句，在律诗之前，非先有律诗，截为绝句。”（卷一百九十六《师友诗传录题要》条下）

这两种意见哪个更正确呢？我们从历史上看，被命名为绝句的五言四句体小诗，确乎是远在唐代以前就有了。这种四句体小诗，在汉代古乐府民歌中已见端倪，如其杂曲歌辞中的《枯鱼过河泣》：

枯鱼过河泣，何时悔复及！作书与鲂鱮，相教慎出入。

就是一首五言四句的民歌。南朝徐陵所编《玉台新咏》收有五言四句诗四首，并题名为“古绝句”，这是最早出现的“绝句”名称。可见胡应麟《诗薮》上说：“六朝短古概曰歌行，至唐方曰绝句”是不确的。至于当时为何把四句体称为绝句，这大约与汉魏以来为了入乐的需要，把一首诗歌分为若干“解”有关。“解”，就是音乐上的段落，也就是为了使一首诗入乐可唱，一定要按照乐曲曲调的反复，把全诗断开，分为若干段落。而当时的分解，习惯上以四句为常。在音乐上称“解”，那么就歌词来说，也可以称“绝”，绝就是断开的意思。故绝句又名“断句”，而这个“绝”或“断”，并非是指断取“律诗”，因为律诗的产生还是以后的事，这里只是就乐府入乐时的情况而言，所谓“古曰章，今曰解，解有多少，当是诗而后声”（《古今乐录》）。当然，这也只能是就“绝句”之名的产生来说的，而并不是说五言四行体的诗歌都是断取长诗而来，它们实际上是早已存在于民歌中的一体，汉乐府曲辞中已有，而且至南北朝民歌中，更是一种十分繁兴的诗体。如南朝民歌中的吴声、西曲，特别是属于吴

声的《子夜歌》，基本形式就是风格清新隽永的五言四行体小诗。而且这一形式在当时就引起了一般文人的注意，出现了大批的仿作。据《玉台新咏》卷十所载，以绝句称的就有吴均的《杂绝句》四首，梁简文帝《绝句赐丽人》一首，刘孝威的《和定襄八绝初笄》一首，江伯瑶《和定襄八绝楚越衫》一首等。南朝既是五言四行体绝句小诗创作兴起的时期，也是我国古典诗律开始形成的时期，因此，在齐梁时古诗律化的过程中，同样包括了上述绝句小诗的律化。其中有的只讲"对"不讲"黏"，即每联两句之间，平仄相对，两联之间却无黏连关系；也有的是既对且黏的。这我们在前面讲到律诗的前驱"永明体"时，已举过例了。由此可知，唐以后的所谓近体绝句诗，并不是什么先有了定型的八行的律诗，而后又截取其中某四句而成，而是在原有的四行体诗的基础上，同多行体一样，经过齐梁时代的律化过程，而后来也成为近体格律诗的一种。如果打个通俗的比喻，律绝与律诗（八行体）乃是兄弟关系，而非父子关系。因此，所谓"截取"说虽简易，但实际上却似是而非，并不符合近体绝句产生的实际情况。至于七言四行体的小诗，南北朝乐府民歌中也已少量存在，如北歌中的《捉搦歌》：

谁家女子能行步，反著裌禅后裙露。天生男女共一处，愿得两个成翁妪。

华阴山头百丈井，下有流泉彻骨冷。可怜女子能照影，不见其余见斜领。

但它在当时的数量，远远不抵五言之多，而齐梁文人的仿作，也同样比较少。偶尔能见到的几首，多不合律，而江总的《怨诗》两首，却是当时七言四行体小诗也趋于律化的样品：

采桑归路河流深，忆昔相期柏树林。
奈许新缣伤妾意，无由故剑动君心。

新梅嫩柳未障羞，情去恩移那可留。
团扇箧中言不尽，纤腰掌上讵胜愁。

从格律看，它们的平仄式已是符合黏式律了。而且它在第一、二、四句押韵，这正是后来七言律绝的用韵法。

总的说来，五、七言律绝，都是在原有的五、七言四行体小诗的基础上，受到齐梁时代讲求声律的影响而逐渐形成的；当然，它们的正式定型，也是在初唐沈、宋以后。而就唐代来说，七言律绝初唐尚少，它的兴盛是在盛唐以后。

律绝主要有五言、七言两种。五言四句，全诗二十字，七绝七言四句，全诗二十八字，另外还有少量的六言四句的，称“六绝”，但未通行。现分别将五、七言绝句的平仄式列下：

五　绝

1．仄起第一式（仄起仄收，首句不入韵）
㊀仄平平仄，平平仄仄平。
㊁平平仄仄，㊀仄仄平平。

例如：

八　阵　图　　杜　甫

功盖三分国，名成八阵图。
江流石不转，遗恨失吞吴。

问 刘 十 九　　白居易

绿蚁新醅酒，红泥小火炉。
晚来天欲雪，能饮一杯无。

五言律绝以首句不入韵为正例，这种平仄格式最为常见。

2．仄起第二式（仄起平收，首句入韵）
㊀仄仄平平，平平仄仄平。
㊁平平仄仄，㊀仄仄平平。

例如：

塞下曲　卢纶

林暗草惊风，将军夜引弓。
平明寻白羽，没在石棱中。

这种格式与上一式相比较，只是将其首句的“仄仄平平仄”改换为“仄仄仄平平”，其余三句均相同。

3．平起第一式（平起仄收，首句不入韵）

㊥平平仄仄，㊅仄仄平平。
㊅仄平平仄，平平仄仄平。

例如：

夜宿山寺　李白

危楼高百尺，手可摘星辰。
不敢高声语，恐惊天上人。

送别　王维

山中相送罢，日暮掩柴扉。
春草年年绿，王孙归不归？

4．平起第二式（平起平收，首句入韵）

平平仄仄平，㊅仄仄平平。
㊅仄平平仄，平平仄仄平。

例如：

闺人赠远　王涯

花明绮陌春，柳拂御沟新。
为报辽阳客，流光不待人。

这种格式与上式相比较，只是将其首句“㊥平平仄仄”，改换为“平平仄仄平”，其余三句均相同。这种平仄格式用得较少。

七　绝

1．平起第一式（平起平收，首句入韵）

㊥平㊅仄仄平平，㊅仄平平仄仄平。
㊅仄㊥平平仄仄，㊥平㊅仄仄平平。

例如：

春夜洛城闻笛　　李　白

谁家玉笛暗飞声，散入春风满洛城。
此夜曲中闻折柳，何人不起故园情。

出　　塞　　王昌龄

秦时明月汉时关，万里长征人未还。
但使龙城飞将在，不教胡马度阴山。

七言律绝以首句入韵为正例，这种平仄格式最为常见。

2．平起第二式（平起仄收，首句不入韵）

㊉平㊀仄平平仄，㊀仄平平仄仄平。
㊀仄㊉平平仄仄，㊉平㊀仄仄平平。

例如：

南游感兴　　窦　巩

伤心欲问前朝事，惟见江流去不回。
日暮东风春草绿，鹧鸪飞上越王台。

这种格式即将上式的首句“平平仄仄仄平平”改换成“平平仄仄平平仄”，其余三句均相同。

3．仄起第一式（仄起平收，首句入韵）

㊀仄平平仄仄平，㊉平㊀仄仄平平。
㊉平㊀仄平平仄，㊀仄平平仄仄平。

例如：

乌　衣　巷　　刘禹锡

朱雀桥边野草花，乌衣巷口夕阳斜。
旧时王谢堂前燕，飞入寻常百姓家。

夜　雨　寄　北　　李商隐

君问归期未有期，巴山夜雨涨秋池。
何当共剪西窗烛，却话巴山夜雨时。

这种格式也较常见。

4. 仄起第二式（仄起仄收，首句不入韵）

㊀仄㊉平平仄仄，㊉平㊀仄仄平平。

㊉平㊀仄平平仄，㊀仄平平仄仄平。

例如：

漫成一绝　　杜　甫

江月去人只数尺，风灯照夜欲三更。
沙头宿鹭联拳静，船尾跳鱼拨剌鸣。

这种格式与上式相比较，即将上式首句"仄仄平平仄仄平"，改换成"仄仄平平平仄仄"，其余三句均相同。

由以上可知，律绝在构成格律的规则上，与近体律诗（八行体）基本是相同的，如每联平仄相对，两联间平仄相黏，用平声韵等。但所不同的是在两点上比八行律诗要灵活，一是律绝并不一定要求使用对仗，如果出于修辞的习惯使用对仗，也由作者随意安排，或用于前两句，或用于后两句，或四句两联全用，皆无不可。二是律绝容许在一篇诗中出现重复的字，如我们在上面所举到的例诗中，王维《送别》"王孙归不归"，连用两个"归"字。李商隐《夜两寄北》一诗中，"期"、"巴山夜雨"均出现了两次，这在律诗中一般是不许可的。另外，绝句是一种灵活小巧的诗体，易于掌握，易于记诵，这是它体制上的长处，但它每首四句，毕竟容量有限。因而在发展中，一些作家对它又作了新的开拓，这主要表现在绝句组诗的出现。所谓绝句组诗，就是把若干首绝句联合在一起，来表达一个主题，反映相同的一组生活情景。这样，每首诗既可以独立存在，又可以互相补充，成为一个有机的整体，从而灵活地扩大了它的思想内容容量。这类组诗，可以两三首组合在一起，也可以十多首，以至几十首组合在一起。在标示的方法上，一是只用一个诗题统其内容，一是在统一的诗题下，各首诗再另立小题。例如：

江畔独步寻花七绝句　　杜　甫

江上被花恼不彻，无处告诉只颠狂。走觅南邻爱酒伴，经旬出饮

独空床。

稠花乱蕊畏江滨，行步倚危实怕春。诗酒尚堪驱使在，未须料理白头人。

江深竹静两三家，多事红花映白花。报答春光知有处，应须美酒送生涯。

东望少城花满烟，百花高楼更可怜。谁能载酒开金盏，唤取佳人舞绣筵。

黄师塔前江水东，春光懒困倚微风。桃花一簇开无主，可爱深红爱浅红。

黄四娘家花满蹊，千朵万朵压枝低。留恋戏蝶时时舞，自在娇莺恰恰啼。

不是看花即索死，只恐花尽老相催。繁枝容易纷纷落，嫩叶商量细细开。

这组诗是杜甫于宝应元年在成都时所写，写的是他一次独步江畔游春时的感受。绝句诗体制短小，但诗人却可以连续写出多首，构成组诗来充分表达自己的意兴；会点成面，既利用绝句的小巧，又扩大了所反映的生活面，所谓“随所兴触，一章一意，分观杂错，总述累累”（《说诗晬语》）。杜甫是很喜欢用这一方式的，如他的有名的《夔州歌十绝句》、《解闷十二首》、《戏为六绝句》、《绝句漫兴九首》等均是。

另外，属于在统一标题下，另立小题的绝句组诗，有白居易的《重到城七绝句》。

重到城七绝句　　白居易

见　元　九

容貌一日减一日，心情十分无九分。每逢陌路犹嗟叹，何况今朝是见君！

高　相　宅

青苔故里怀恩地，白发新生抱病身。涕泪虽多无哭处，永宁门馆

属他人！

张十八

谏垣几见迁遗补，宪府频闻转殿监。独有咏诗张太祝，十年不改旧官衔。

刘家花

刘家墙上花还发，李十门前草又春。处处伤心心始悟，多情不及少情人！

裴五

莫怪相逢无笑语，感今思旧戟门前。张家伯仲偏相似，每见清扬一惘然！

仇家酒

年年老去欢情少，处处春来感事深。时到仇家非爱酒，醉时心胜醒时心。

恒寂师

旧游分散人零落，如此伤心事几条。会逐禅师坐禅去，一时灭尽定中消。

这七首诗是诗人白居易记写自己一次进城访旧时的心情感受的。他见到几位旧友，重访了几处旧宅和旧游之地，从总的方面来说，是属于他一次进城访旧的感遇，因而以《重到城》总括其题，但他所见非一人，所至非一地，故又分别标明之，这样就成了眉目非常清楚的一组诗了。

需要补充说明的是，从现存的某些资料看，近体诗中的律绝在唐代是入乐的。如《全唐诗话》载：

禄山之乱，李龟年奔放江潭，曾于湘中采访使筵上唱云："红豆生南国，春来发几枝。愿君多采撷，此物最相思。"又"秋风明月苦相思，荡子从戎十载余。征人去日殷勤嘱，归雁来时数附书。"此皆王维所制，而梨园唱焉。

此外，还有著名的"旗亭"的故事：

> 开元中，之涣与王昌龄、高适齐名，共诣旗亭，贳酒小饮。有梨园伶官十数人会宴，三人因避席隈映，拥炉以观焉。俄有妙妓四辈，奏乐皆当时名部。昌龄等私相约曰："我辈各擅诗名，每不自定甲乙。今者可以密观诸伶所讴，若诗人歌词之多者为优。"初讴昌龄诗，次讴适诗，又次复讴昌龄诗。之涣自以得名已久，因指诸妓中最佳者曰："待此子所唱，如非我诗，即终身不敢与子争衡。"次至双鬟发声，果讴"黄河远上白云间，一片孤城万仞山。羌笛何须怨杨柳，春风不度玉门关。"云云，因大谐笑。诸伶诣问，语其事。乃竞拜，乞就筵席。三人从之，饮醉竟日。①

由此可知，唐代的五、七言绝句虽未必皆为入乐而写，但经常是被用做歌词配乐演唱的。故胡应麟《遯叟诗话》说："唐初歌曲多用五七言绝句，律诗亦间有采者。"根据资料考察，唐代律诗入乐是极少情况，主要是以五七言绝句入乐。

我国古代诗歌本有入乐的传统，诗与乐一直有极密切的关系。《诗三百篇》、汉乐府歌辞、南北朝乐府诗歌都是入乐的歌诗，下及词、曲更是典型的音乐文学。而唐代近体诗兴，充当歌词使用的，就是绝句这一形式。唐代的绝句体小诗，实际充当了上继乐府下开词体的一种音乐文学。故后世的许多研究者都对此有所论述，如《四库提要·词曲类》云：

> 自古乐亡而乐府兴，后乐府之歌法至唐不传，其所歌者皆绝句也。唐人歌诗之法至宋亦不传，其所歌者皆词也。宋人歌词之法至元又渐不传，而曲调作焉。

但需要指明的是，唐代诗人写作绝句诗，原本还只是按照近体诗的格律作诗，并不是有意地为了写什么歌词。只不过是其中的一部分，被乐工歌妓们拿去传唱，权做歌诗去使用罢了。但用绝句入乐是有一定局限性的，因为绝句的字数是有限定的，歌唱时若完全保存着绝句的形式，就未免单调，而当时歌唱的方法，就是

---

① 又见薛用弱《集异记》卷二。

或将原诗的某些诗句加以叠唱，或加入一些装饰音，即所谓“泛声”、“和声”、“散声”、“虚声”，正因为有这样的现象，就产生了近体绝句与另一种诗体——词的出现之间的关系问题。在文学史上曾有人认为词的起源就是由于绝句入乐，而把叠唱的曲调和装饰音部分填入实词的结果。如方成培《香研居词麈》说：

> 自五言变为近体，乐府之学几绝，唐人所歌，多五七言绝句，必杂以散声，然后可被之管弦，如《阳关》诗必至三叠而后成音，此自然之理，后来遂谱其散声，以字句实之，而长短句兴焉。

吴衡照《莲子居词话》说：

> 唐七言绝歌法必有衬字，以取便于歌，五言六言皆然，不独七言也。后并格外字入正格，凡虚声处悉填成词，不别用衬字，此词所由兴已。

此外，持此意见的人也还有，不俱引。这种意见认为，词是由绝句变化出来。因为绝句是句式整齐、篇幅有限定的，当它入乐歌唱时，便产生了某些有声无辞的地方，后来把这些声——和声、泛声、散声、虚声——一概填成词，于是整齐句子的诗就变化成长短句的“词”了。实际上这样来论绝句的影响和词的兴起是似是而非的。（这一点在后面论“词的起源”时还将谈到）事实是，词的起源绝不是什么对绝句的简单改造，而主要是由民间俗乐的兴起和在民间歌词的启发下，逐渐为文人所尝试，而后被引入文坛的。虽然唐代近体诗的平仄格律等也曾被后来文人“倚声填词”时所吸收、借鉴和利用，但它与“词”这一新诗体的产生，并不能完全混淆起来。绝句体诗的入乐，与词的起源并没有直接关系。

第八章　古代诗歌的其他体类

第一节　三言　六言　杂言

三　言

三言诗体，在中国古代诗歌中并没有得到充分发展，但它产生得颇早，而且在中国古代诗歌的发展中曾起过重要作用。

三言句式的出现，可以上溯到先秦的民歌谣谚。在原始二言诗的进一步发展中，就曾出现了三言诗句。如本书前面所征引过的《周易》中的某些短歌："女承筐，无实；士刲羊，无血"，就是一例。《诗经》中的诗篇以四言为主体，而三言诗句也出现过不少，如：《召南·江有汜》：

江有汜，之子归，不我以！不我以，其后也悔。
江有渚，之子归，不我与！不我与，其后也处。
江有沱，之子归，不我过！不我过，其啸也歌。

这是一首女子怨恨所爱的人弃己另娶的诗。全诗三章十五句，而三言即占五分之四。又如《唐风·山有枢》：

山有枢，隰有榆。子有衣裳，弗曳弗娄。子有车马，弗驰弗驱。宛其死矣，他人是愉。（第一章）

全诗三章，皆以两三言句开始。其他杂有三言诗句的诗还很多．如

《郑风·叔于田》、《大叔于田》，《齐风·卢令》，《魏风·汾沮洳》、《园有桃》，《唐风·扬之水》、《椒聊》、《葛生》，《秦风·车邻》、《权舆》等等，统计起来其数目是相当不少的。除《诗经》中的诗篇外，在先秦民歌谣谚中，也往往杂有三言，如载于《左传》的《宋城者讴》：

睅其目，皤其腹。弃甲而复，于思于思，弃甲复来！（《宣公二年传》）

又，鲁羽父引周谚：

山有木，工则度之；宾有礼，主则择之。（隐公十一年传）

当然，从以上资料看，先秦时代尚未出现完整的三言诗篇。至两汉，三言诗开始发展起来。首先在民谣中出现了较完整的三言体，如《史记·灌夫传》引《颍川儿歌》：

颍水清，灌氏宁。颍水浊，灌氏族。

《汉书·韩信传》引民谣：

狡兔死，走狗烹。飞鸟尽，良弓藏。敌国破，谋臣亡。

《后汉书》引《京都童谣》：

直如弦，死道边。曲如钩，反封侯。

又引更始时《长安民谣》：

灶下养，中郎将。烂羊胃，骑都尉。烂羊头，关内侯。

又，《续汉书·五行志》引献帝初《京师童谣》：

千里草，何青青。十日卜，不得生。

这是一首隐语诗，千里草为"董"字，十日卜为"卓"字，诗意是说董卓虽一时势盛，但终必破亡。又据《续汉书·五行志》载灵帝时《京都歌》一首，此歌每三言句下，均重复"董逃"二字，旧解董逃指董卓逃跑；又因"逃"一本作"桃"，或又解为传说西王母赐汉武帝仙桃事，实际均属附会。"董逃"或"董桃"无疑乃属有声无义的表声词，也就是乐调里的衬音，因声词合写而流传下来，这在乐府歌辞中是常见的现象。故此诗去掉表声词，实际是一首完整的三言，其原诗如下：

承乐世，〔董逃〕，游四郭，〔董逃〕。蒙天恩，〔董逃〕，带金紫，〔董逃〕。行谢恩，〔董逃〕，整车骑，〔董逃〕。重欲发，〔董逃〕，与中辞，〔董逃〕。出西门，〔董逃〕，瞻宫殿〔董逃〕。望京城，〔董逃〕，日夜绝，〔董逃〕，心催伤，〔董逃〕。

由此可知，三言诗在汉代民间歌谣中已不罕见。此外，在汉代庙堂乐歌中也出现了三言作品，如汉高祖唐山夫人作《安世房中歌》（后更名《安世乐》）十七章，其中三章为全三言。又据郭茂倩《乐府诗集》所收汉《郊祀歌二十首》，其中《练时日》、《天马》、《华烨烨》、《五神》、《朝陇首》、《赤蛟》、《赤雁歌》等七首即为全三言作品。如《赤雁歌》一首，据《汉书·礼乐志》记载，乃太始三年，汉武帝行幸东海时，为获赤雁而作，其词为：

象载瑜，白集西。食甘露，饮荣泉。赤雁集，六纷员。殊翁杂，五采文。神所见，施祉福。登蓬莱，结无极。

所谓“郊祀歌”，乃是王者祭天祀祖，虚夸祥瑞的庙堂文学，写作时只求典重而乏文采，内容更不足道。

从现存资料看，三言诗实际只在两个领域里发展，一是民谣短歌，一是庙堂诗歌。如在汉以后的民谣中，还屡见三言体。曹魏时代有《京兆民为李庄歌》：

我府君，惠如春，盛如唐。

又《平关中》：

平关中，路向潼。济浊水，立高墉。斗韩马，离群雄。选骁骑，纵两翼。虏崩溃，级万亿。

晋代《荆州童谣》：

芒笼目，绳缚腹。殷当败，桓当复。

清代杜文澜编有《古谣谚》一书，收集先秦至明代民谣谚语颇全，从此书中即可阅知三言体谣谚是历代皆有的。

另外，汉以后的郊庙歌辞，其中也多有三言体。如晋代的《天郊飨神歌》、《地郊飨神歌》，南朝宋的《飨神歌》、《迎神歌》，梁的《南郊登歌》二首，北齐的《高明乐》，北周的《云门舞》、《登歌》，以至隋唐以后的郊祀诗，都有整篇的三言体作品。

但总的说来，三言诗体在文坛上没有得到独立、普遍的发展，后世只有个别诗人偶有创作，如南朝鲍照有《代春日行》一首：

献岁发，吾将行。春山茂，春日明。园中鸟，多嘉声。梅始发，桃始青。泛舟舻，齐櫂惊。奏《采菱》，歌《鹿鸣》。微风起，波微生。弦亦发，酒亦倾。入莲池，折桂枝。芳袖动，芬叶披。两相思，

两不知。

这是一首写男女别情的诗，虽用三言短语，但写景形象，刻划心理细致。沈德潜《古诗源》批注此诗说："声情骀宕。末六字比'心悦君兮君不知'更深。"但这样出色的三言体诗在文坛上是罕见的。另外，曹魏时的缪袭写有《战荥阳》，唐代李贺写有《苏小小墓》，前者颂曹操战荥阳时的武功，颇有气势。后者以浪漫主义手法写女子的芳魂，文辞精美。一般也认为属三言诗的佳作。但《战荥阳》二十句中杂有两句四言，《苏小小墓》诗十四句中杂有两句五言，故严格地说并非属于完整的三言体。

三言诗在中国古代诗体中没有得到充分、独立的发展，是由于它本身有较大的局限性。主要是语句短促，容量太小，音节单调。但三言也有它的优点，那就是它可以把单音词和双音词搭配起来，而且既可以单加双，也可以双加单。如鲍照诗中"入莲池，折桂枝。芳袖动，芬叶披"四句，前二句是先单后双，后二句则是先双后单。这比起四言诗反而灵活。但三言的短促毕竟是极大的缺点，为了克服其单调、容量小的问题，就必须延长句式，增加音节。这就产生了两个方向，一是把两句三言相联结起来使之成为一句，这在楚辞体作品中已开始运用了，如屈原《九歌》中的《山鬼》、《国殇》等诗，基本上就是采用这种方式。

若有人兮山之阿，被薜荔兮带女萝。既含睇兮又宜笑，子慕予兮善窈窕。（《山鬼》）

操吴戈兮被犀甲，车错毂兮短兵接。旌蔽日兮敌若云，矢交坠兮士争先。（《国殇》）

把两句三言用语气词"兮"字加以联结，则构成了七言句。

另一个方向则是将四言句与三言相结合成为一句，这在民谣体中亦已采用。《汉书·冯野王传》引《上郡民为冯氏兄弟歌》：

大冯君，小冯君，兄弟继踵相因循。聪明贤知惠吏民，政如鲁卫

德化钧，周公康叔犹二君。

又，《后汉书·公孙瓒传》引《献帝初幽州童谣》：

燕南垂，赵北际。中央不合大如砺，唯有此中可避世。

又，《后汉书》逸文载《京师为鲍宣鲍永鲍昱歌》：

鲍氏骢，三入司隶再入公。马虽疲，行步工。

又载《桓灵时人歌谣》：

举秀才，不知书。察孝廉，父别居。寒素清白浊如泥，高第良将怯如鸡。

这种三、七言杂出的短歌，正说明三、七言之间的关系。所谓七言，即利用三言作句尾（三字尾），前面加四言（两个双音节）而成。楚辞体将两个三言句的中间加“兮”字而结合起来，固不失为对三言句式的延长，但终究未完全脱离开三言的巢臼。而将三言做尾，延长一个或两个双音节而成五言或七言；则既扩大了内容的容量，又发挥了单双搭配的三言的优点。故三言在中国古代诗歌中虽然并未取得独立的地位，但它对诗体的发展还是有重要贡献的。

六　言

在先秦两汉的民歌中，已有六言散句出现。如《诗经》中“我姑酌彼金罍”、“我姑酌彼兕觥”（《周南·卷耳》）；“室人交徧谪我”、“室人交徧摧我”（《邶风·北门》）；“五月斯螽动股，六月莎鸡振羽”（《豳风·七月》）；“公尸来燕来宁”、“公尸来燕来宗”（《大雅·凫鹥》）等等。故刘勰在《文心雕龙·明

诗篇》中说：“至于三六杂言，出自篇什（指《诗三百篇》，即《诗经》）。”其实六言句在楚辞作品中亦不少见，如“苟得列乎众芳”、“芬至今犹未沫”（《离骚》）；“焉得彼涂山女，而通之于台桑”（《天问》）。汉乐府民间歌辞中亦有六言句，如“妇病连年累岁”、“当言未及得言”（《妇病行》；“将于地下父母，兄嫂难与久居”（《孤儿行》）“悲歌可以当泣，远望可以当归”（《悲歌》）等等。

据南朝梁任昉《文章缘起》与明徐师曾《文体明辨》皆说六言诗起始于汉司农谷永，但谷永诗已失传。现今所见最早的完整的六言诗作品是东汉末年的孔融。孔融有六言诗三首，是咏汉末董卓作乱并曹操辅政的。其诗云：

> 汉家中叶道微，董卓作乱乘衰。僭上虐下专威，万官惶布莫违。百姓惨惨心悲。
>
> 郭李分争为非，迁都长安思归。瞻望关东可哀，梦想曹公归来。
>
> 从洛到许巍巍，曹公辅国无私。减去厨膳甘肥，群僚率从祁祁。虽得俸禄常饥，念我苦寒心悲。

另外，曹丕、曹植曾是尝试多种形式诗歌的能手，他们除写五、七、杂言诗外，也曾试写六言。《三国志·文帝纪》注曾引魏文帝曹丕代汉献帝时写的《令诗》一首，其诗云：

> 丧乱悠悠过纪，白骨从横万里。哀哀下民靡恃，吾将以时整理，复子明辟致仕。

据记载太史丞许芝曾奏请魏王曹丕代汉，丕则表示愿效周公旦代为辅政，以平定天下战乱，救民于水火，然后归政，并作此诗以明志，说“庶欲守此辞以自终，卒不虚言也”。当然后来的历史发展并不是这样。

曹植有《乐府妾薄命行》，是一首六言长诗，写得颇有文

采。

日月既逝西藏，更会兰室洞房。花灯步障舒光，皎若日出扶桑，促樽合座行觞。主人起舞娑盘，能者冗触别端。腾觚飞爵阑干，同量等色齐颜。任意交属所欢，朱颜发外形兰。袖随礼容极情，妙舞仙仙体轻。裳解履遗绝缨，俛仰笑喧无呈。览持佳人玉颜，齐接金爵翠盘。手形罗袖良难，腕弱不胜珠环，坐者叹息舒颜。御巾裹粉君傍，中有霍纳都梁。鸡舌五味杂香，进者何人齐姜，恩重爱深难忘。召延亲好宴私，但歌杯来何迟。客赋既醉言归，主人称露未晞。

这首诗写宫廷宴饮的歌舞场面，虽颇生动，而伤于轻艳，实为梁、陈"宫体"诗的先声。另外，魏嵇康有《六言诗》十首，是分别歌咏古人的。晋陆机有《董桃行》、《上留田行》两首，南北朝庾信有《怨歌行》、《舞媚娘》等均以朴实明快的乐府诗体风格抒情写志：

家住金陵县前，嫁得长安少年。回头望乡泪落，不知何处天边？胡尘几日应尽，汉月何时更圆？为君能歌此曲，不觉心随断弦。（《怨歌行》）

朝来户前照镜，含笑盈盈自看。眉心浓黛直点，额角轻黄细安。只疑落花谩去，复道春风不还。少年惟有欢乐，饮酒那得留残？（《舞媚娘》）

唐代近体律诗兴起以后，于是产生了所谓六言律和六言绝。如：

隔汉江寄子安　　鱼玄机

江南江北愁望，相思相忆空吟。鸳鸯暖卧沙浦，鸂鶒闲飞桔林。烟里歌声隐隐，渡头月色沉沉。含情咫尺千里，况听家家远砧。

寓　言

红桃处处春色，碧柳家家月明。楼上新粧待夜，闺中独坐含情。
芙蓉叶下鱼戏，䗖蝀天边雀声。人世悲欢一梦，如何得作双成。

二诗写闺房女子的相思，笔调清新而情致绵绵，表达了女作家所特有的真情实感。皮日休亦有《胥口即事》六言二首，是写水乡风光的，其一云：

拂钓清风细丽，飘蓑暑雨霏微。湖云欲散未散，屿鸟将飞不飞。
换酒帩头把看，载莲艇子撑归。斯人到死还乐，谁道剛须用机。

又，王维《田园乐》为六绝：

桃红复含宿雨，柳线更带朝烟。花落家僮未扫，鸟啼山客犹眠。

另外宋代苏轼、王安石等亦偶有六言作品。六言诗在我国古代并未普遍通行，它的主要缺点是音节过于死板。六言虽比五言多一字，延长了句式，但它缺乏奇偶相生的调剂。六言诗句是由三个双音节构成的，这在词汇上限制了单双搭配，特别是三音词的使用，更重要的是它缺少三字尾的悠长声韵，因而显得“音促调板”（《唐音审体》）。故清赵翼《陔余丛考》说：“此体本非天地自然之音节，故虽工而终不入大方之家耳。”六言诗体在古代确实未能通行。

杂　言

中国古代诗歌一般以“言”分类，也就是以每句的字数多少划分。从中国古代诗歌的发展情况看，最早出现的是原始型的二言诗，但由于时代古远，所存稀少，后世也无人继写。因此，中国古代诗歌实际是以四言古体诗开始确立的。嗣后又基本定型于五、七言。但除四、五、七言以外，还存在着每篇诗中句式参差

不等的诗篇，即所谓“杂言”。所谓“杂言”诗，可以有两种不同的理解。广义地讲，凡属一篇之中句式长短不一的诗，均可视为“杂言”。那么所谓“杂言”是从先秦开始一直皆有的。就以《诗经》中的作品来说，它的主导句式是四言，但也有不少具有参差不齐的句式的诗篇，从一言句到九言句均有，凡掺杂有长短不齐句式的诗篇，实际皆可视为“杂言”。后世文坛，五、七言成为定式，但历代仍然有人采取自由句式。如唐代裴略有《嘲竹》一首，即以一、五、七言成篇：

竹，风吹青肃肃。凌寒叶不凋，经冬子不熟。虚心未得待国士，皮上何须生节目。

又，寒山《争意气》一诗，用五、三、八、六言成篇：

我见世间人，个个争意气。一朝忽然死，只得一片地。阔四尺，长丈二。汝若会出来争意气，我与汝立碑记。

又，韩愈《利剑》一诗，以五、七、一、九言成篇：

利剑光耿耿，佩之使我无邪心。故人念我寡徒侣，持用赠我比知音。我心如冰剑如雪，不能刺谗夫，使我心腐剑锋折。决云中断开青天，噫！剑与我俱变化归黄泉。

这种“杂言”体诗，自先秦至晚清均皆有作，特别是在民歌、民谣作品中更为多见。

但在文学史上，对于“杂言”诗体还有一种比较狭义的理解，即指从两汉乐府开始产生的杂言诗篇。其范围包括句式长短不齐的古乐府，后世文人模写的古题乐府，以及由古乐府体变化而来的长篇歌行体。如明徐师曾《文体明辨》列有“杂言古诗”一类，说“按古诗自四、五、七言之外，又有杂言，大略与乐府歌

行相似，而其名不同，故别列为一类，以继七言古诗之后，庶学者知所辨焉。”鲁迅于《汉文学史纲要》中说：“诗之新制，亦复蔚起。《骚》、《雅》遗声之外，遂有杂言，是为乐府。”古乐府诗虽有一部分整齐的五言诗出现（它们成为后世文坛五言古诗的先驱），但大部分诗篇幅长短不限，诗中句子字数往往长短间杂，最短有一字、二字，长句有达九字、十字以上者，而以三、四、五、七言相杂者为多，句式变换和用韵都很自由，有时还夹用少数散文句式。如汉乐府“铙歌十八曲”和“相和歌辞”中的《东门行》、《妇病行》、《孤儿行》等。后世文人写作的古题乐府、长篇歌行，往往也就沿袭其形式，而成为杂言体诗。需要说明的是，后世的歌行体作品，虽往往句式长短不一，但因其多七言句，或多数间七言句式，从而习惯上也归类为“七古”。关于这方面的问题和例证，可参阅本书第四章乐府诗体和第五章古体诗中的有关部分，兹不赘。

如前所述，所谓“杂言”体诗，是指一篇诗中杂用不同句式的诗歌。而在古代诗歌中，还有一部分诗歌虽用不同句式，但其句式的形式和安排次第又相对固定，因而在古代诗体分类中，往往又把它们细分出来，视为独立的小体类，如“一言至七言诗”、“三五七言诗”、“三七言诗”，等等。这类诗数量不多，兹分别举例略加介绍。

一言至七言诗

这类诗以一字句开始，依次递增至七言，以题为韵，两句对偶成联。如果将诗句相叠写出，形状像宝塔，故又俗称宝塔诗。如白居易《一字至七字诗》，下注“赋得‘诗’字”。

> 诗。绮美，瑰奇。明月夜，落花时。能助欢笑，亦伤别离。调清金石怨，吟苦鬼神悲。天下只应我爱，世间唯有君知。自从都尉别苏句，便到司空送白辞。

又，元稹有《茶》一首：

茶。香叶，嫩芽。慕诗客，爱僧家。碾雕白玉，罗织红纱。铫煎黄蘂色，椀转麴尘花。夜后邀陪明月，晨前命对朝霞。洗尽古今人不倦，将知醉后岂堪誇。

又柳宗元有咏《水》、咏《莺》各一首：

水。至清，尽美。从一勺，至千里。利人利物，时行时止。道性净皆然，交情淡如此。君游金谷堤上，我在石渠署里。两心相忆似流波，潺湲日夜无穷已。

莺。能语，多情。春将半，天欲明。始逢南陌，复集东城。林疏时见影，花密但闻声。营中缘吹短笛，楼上来定哀筝。千门万户垂杨里，百啭如簧烟景晴。

前首题作《叹水，别白二十二》，题下注："一韵至七韵"。后首题作《同留守王仆射各赋春中一物，从一韵至七》。由此可知一字至七字诗亦可以"韵"称为"一韵至七韵"诗。

另外，还有用此类格式相衍至九言、十言，以至十言以上者。如北宋文同有《咏竹诗》：

竹。森寒，洁绿。湘江滨，渭水曲。帷幔翠锦，戈矛苍玉。心虚异众草，节劲逾凡木。化龙杖入仙陂，呼凤律鸣神谷。月娥巾帔静苒苒，凤女笙竽清蔌蔌。林间饮酒碎影摇罇，石上围棋轻阴复局。屈大夫逐去徒悦椒兰，陶先生归来但寻松菊。若论檀栾之操无敌于君，欲图潇洒之姿莫贤于仆。

这首诗为一言至十言。还有一言至十五言者，如唐杜光庭有《怀古今》、《纪道德》。但这种延长句式的诗，其格式略同于"一言至七言"诗，一般并不另视为类，而统包括在"宝塔诗"名下了。

三五七言诗

此体依次用三、五、七言，各两句。宋严羽《沧浪诗话》云始于隋郑世翼，《李太白集》亦收有此诗。杨齐贤注云："古无此体，自太白始。沧浪以此为隋郑世翼作，《臞仙诗谱》以此为无名氏作，俱误。"清赵翼《陔余丛考》亦称"三五七言起于李太白"。现择举唐李白、刘长卿及宋寇准诗三例：

三五七言诗　　李白

秋风清，秋月明。落叶聚还散，寒鸦栖复惊。相思相见知何日？此时此夜难为情。

新安送陆沣归江阴　　刘长卿

新安路，人来去。早潮复晚潮，明日知何处。潮水无情亦解归，自怜长在新安住。

江南春　　寇准

波渺渺，柳依依。孤村芳草远，斜日杏花飞。江南春尽离肠断，蘋满汀洲人未归。

据刘念兹《唐短歌》注称："唐代诗歌中除五、七言绝律诗体之外，此种三五七言诗体应是普遍存在的一种诗体，杨齐贤曰：'古无此体，自太白始'。其实汉魏乐府中'望江南'即是此体之滥觞，唐人敦煌写本中亦累见。……南宋邓深曾依此调填辞，名秋风清。《词谱》卷二，列秋风清调，云：'本三五七言诗，后人采入词中。'"

另外，所谓"三五七言"诗，在流行中，有时在句式重叠上略有改变，或可视为变体。如唐权德舆有《和常州李员外副使春日戏题十首》其一云：

春风半，春光遍。柳如丝，花如霰。归心劳梦寐，远目伤游眄。可惜长安无限春，年年空向江南见。

又李涉《牧童词》：

朝牧牛，牧牛下江曲。夜牧牛，牧牛渡村谷。荷蓑出林春雨细，芦管卧吹莎草绿。乱插蓬蒿箭满腰，不怕猛虎欺黄犊。

三 七 言

三、七言结合，本是杂言体诗中常见的形式。但有某些短章采取一句三言领三句七言，或两句三言领三句七言的形式，而其格式又相对固定，从而形成杂言体诗中的小体类。前者如韦应物《对芳尊》：

对芳尊，醉来百事何足论。遥见青山始一醒，欲著接离还复昏。

又，司空曙《送神》：

神之去，回风袅袅云容与。桂尊瑶席不复陈，苍山绿水暮愁人。

又，孟郊《望夫石》：

望夫石，夫不来兮江水碧。行人悠悠朝与暮，千年万年色如故。

其他还有张籍的《云童行》、《长塘湖》，元稹的《樱桃花》，陆龟蒙的《寒夜清》、《金火障》、《怀溪云》、《月下桥》和皮日休的《瘿木杯》、《霜中笛》等等，都是三七七七形式。至于用两句三言领三句七言，即三三七七七形式，在唐短章中也不少见。如皎然《诮士和别》：

今日同，明日隔，何事悠悠久为客。君怜溪上去来云，我羡磷磷水中石。

又，顾况《送行歌》：

送行人，歌一曲，何者为泥何者玉。年华已向秋草里，春梦犹传

故山绿。

又，司空图《杂言》：

乌飞飞，兔蹶蹶，朝来暮去驱时节。女娲只解补青天，不解煎胶粘日月。

其他还有吕温《蕃中答退浑词二首》、寰普的《心珠歌五首》等等。总观上述三七言诗，盖皆产生于中晚唐以后，大约与当时的民歌俗曲形式有密切关系。

第二节　杂句　杂体　杂名体

杂　句

中国古代诗歌，除近体律诗外，本无句数规定。但从篇幅上看，总以四句以上为常，因为句数过少，无疑会限制内容的表达。另外，从句数的奇偶来看，总以偶数句为常，因为奇句影响用韵，且失去平衡之美。但古代也有一句诗、两句诗、三句诗、五句诗；又，近体律诗本以八句为定格（律绝四句、八句以上为排律），但另外也有六句成篇的律诗，这些句数比较少见的诗体，可统称为杂句体。

一　句　诗

一句诗，又称一句之歌。最早的一句诗，据《吕氏春秋·音初篇》记载为夏禹时的《涂山女歌》：

候人兮猗！

据说大禹治水，见涂山氏之女，两人相爱而未结合，禹便远去南

方，涂山氏女令其侍女每天在道路上等候，并随口唱出了这首一句之歌。歌中的“兮猗”为表声词，故实际为原始型二言诗的孑遗。又据《孟子·梁惠王下》转载，齐景公时曾召乐官太师作君臣相说(悦)之乐，于是太师奏《招诗》云：

畜君何尤！

这首配乐诗仅此一句，但我们设想它至少还需要配以表声词方能演唱。

秦汉时期，有些民谣作品，是一句诗的形式，如据《述异记下》记载，始皇二十六年，秦修筑阿房宫，耗损天下资财，民力不堪，于是有童谣云：

阿房阿房亡始皇。

汉代遗留下来的一句诗民谣，往往都是赞颂人物的。如：

五侯治丧楼君卿。

——《闾里为楼护歌》（见《汉书·楼护传》）

关东大豪戴子高。

——《时人为戴遵语》（见《后汉书·戴良传》）

关东觥觥郭子横。

——《光武述时人语》（见《后汉书·郭宪传》）

这类一句诗实际为流传在民间的口头禅，句简意单，但在句式上成二二三，或四三结构，读起来上口，为后世七言诗的产生，有一定示范和启发意义。

两　句　诗

两句诗又名两句之歌，在先秦俚歌谣谚中已不少见。它双句

成篇，比起单句已能较好的表情达意。如春秋时代的《徐人歌》：

延陵季子兮不忘故，脱千金之剑兮带丘墓。

此诗载于刘向《新序》。其本事为春秋时吴公子季扎去晋访问，途经徐国（安徽泗县境），徐国国君很爱季扎身佩的宝剑，季扎已心许之，但当时未送给他。待季扎出使归来，而徐君已死。季扎深感憾恨，于是将剑挂在徐君墓旁树上而去。徐地人很为季扎的这种信义行为所感动，因而作了这首歌。

另外，更著名的是载于《战国策》和《史记》中的荆轲《易水歌》

风萧萧兮易水寒，壮士一去兮不复还！

这是战国时侠士荆轲受燕太子丹之请托，西去刺秦王时，在易水饯别时所歌。歌虽只两句，但气概横绝，读之令人动容。明胡应麟《诗薮》评论说：“《易水歌》仅十数言，而凄婉激烈，风骨情景，种种具备。亘千古下，复欲二语，不可得。”（内编卷三）

先秦两句诗中，还有些短句，亦能做到简达有情。如楚怀王被张仪所骗，客死于秦，百姓出于爱国激情，作歌曰：

楚虽三户，亡秦必楚。

清沈德潜《古诗源》评论说：“哀痛激烈，比松柏之歌尤甚。”另外，《禹贡》所引《湘中渔歌》：

帆随湘转，望衡九面。

虽仅两句八字，但状景工巧，语言流动，很有诗味。

两汉时代，有许多谣辞谚语，均为两句构成，如：

黄牛白腹，五铢当复。

——《蜀中童谣》（见《后汉书·五行志》）

父母何在在我庭，化我鸱枭哺所生。

——《蒲亭乡谚》（见《后汉书·仇览传》）

两汉乐府诗中未见有两句形式的作品。至南朝时期，在《蒲商曲辞·西曲歌》中，则出现了一批格调清新的两句诗，如《女儿子》二曲、《青骢白马》八曲、《共戏乐》四曲，大约是一首诗只有两句，在抒情达意方面受到很大局限，故它们皆采取了组诗的形式。《女儿子》二首与《青骢白马》八首，都是写男女相思的。如《女儿子》写男子远去巴蜀，女子陷入痛苦的相思之中，欲去追寻，而路远难达。全诗以景融情，悲婉动人：

巴东三峡猿鸣悲，夜鸣三声泪沾衣。
我欲上蜀蜀水难，蹋蹀珂头腰环环。

《青骢白马》八曲（选三）：

青骢白马紫丝缰，可怜石桥根柏梁。
汝忽千里去无常，愿得到头还故乡。
系马可怜著长松，游戏徘徊五湖中。

《共戏乐》是写宫廷歌舞场面的，也颇生动，如其中两首：

时泰民康人物盛，腰鼓铃柈各相竞。
长袖翩翩若鸿惊，纤腰嫋嫋会人情。

在宋郭茂倩《乐府诗集》中，还收有北朝某些歌谣，为两句体，

如：

黄花势欲落，清尊但满酌。

——北齐后主武平末童谣

金作扫帚玉作把，净扫殿屋迎西家。

——北齐末邺中童谣

月明光光星欲堕，欲来不来早语我。

——《横吹曲辞·地驱乐歌》

前两者均系讽刺北齐末业朝政黑暗、腐败，行将亡国的。后一首则写的是男女约会的情诗。

唐宋以后，两句形式的民谣谚语仍比较常见，但一般并没有什么文采。至于历代文人创作的两句诗是绝少的。晋傅玄有《杂诗》一首：

雷隐隐感妾心，倾耳清听非车音。

写女子因思意中人心切，误把雷声错听成情人驾车来临时的车音。虽只两句，但写热恋中女子心理，颇为生动。南齐王俭有《白纻辞》五曲：

阳春白日风花香，趋步明月舞瑶裳。
情发金石媚笙簧，罗袿徐转红袖扬。
清歌流响绕凤梁，如惊若思凝且翔。
转眄流精艳辉光，将流将引双雁行。
欢来何晚意何长，明君驭世永歌昌。

王俭，字仲宝，南齐末宋初人。他的这组两句诗大约受到《相和歌·共欢乐》以及吴地舞曲民歌的影响，而艺术上却更有独到之处。诗中写歌舞场面，不仅十分形象地描绘了歌舞女们的歌喉、舞姿之美，而且连歌舞者们的如惊若思，顾盼生辉的情态，也刻划

得历历在目。实际上，两句体诗由于容量限制，很难有发展前途，而采取组诗的形式是一种补救，但这样一来，与多句体也就没有太大区别了。

三句诗

三句诗，在先秦古歌谣谚中已多有之。据《韩诗内传》、《礼记·檀弓上》、《孔从子》载有《孔子述河上人歌》、孔子作《曳杖歌》、《楚聘歌》等均为一首三句，但《论语》未载，或不甚可靠。

《礼记·檀弓下》载有《成人歌》一首：

> 蚕则绩而蟹有匡，范（蜂）则冠而蝉有绥（蝉喙）兄则死而子皋为之衰（衰，丧服）。

这是春秋成地（鲁邑）的一首民歌。据说成地有人其兄死而不着丧服，后听说高子皋将来成地任邑宰，他因畏子皋怪罪，方穿丧服，故成地人作此歌以讽之。

《左传》宣公二年传记载，郑公子归生受楚之命攻打宋国，宋将军华元被俘，后逃归宋城，主持筑城工作。筑城的人作歌来讽刺华元，说他丢盔卸甲，为败军之将。于是华元便命他的骖乘（驾车人）也用歌来回答说：

> 牛则有皮，犀兕尚多，弃甲则那（奈何）！

最有名的三句诗，是西汉初年刘邦所作的《大风歌》。据《史记·高祖本纪》记载：高祖刘邦得天下后，回到故乡沛地，召集乡亲父老子弟会饮。酒酣，高祖击筑，唱了这首《大风歌》：

> 大风起兮云飞扬，威加海内兮归故乡，安得猛士兮守四方！

高祖刘邦是一个雄才大略的创业君主，称帝后荣归故里，不无得意之情。第一句写风起云涌，既借自然现象以起兴，也暗喻自己多年来戎马倥偬，南征北战，在军事上犹如风卷残云般的伟大胜利。次写自己终于成就帝业，一统天下，衣锦还乡，至尊至荣，无比高兴。但他也深明创业维艰，而守成更为不易，故渴望能有一批心腹猛士助他守住天下，以巩固帝业。此诗出语质朴，不尚华饰，气度恢宏，而风格豪放。宋人陈岩肖《庚溪诗话》评论说："汉高帝《大风歌》不事华藻，而气概远大，真英主也。"《大风歌》以三句之诗，冠绝千古，堪称古帝王诗中之杰作。

汉、魏、晋时期也有一批杂歌谣词为三句体，如：

伊徙雁，鹿徙菟，去牢与陈实无贾。

——《长安谣》（见《汉书·石显传》）

侯非侯，王非王，千乘万骑上北邙！

——《灵帝末京都童谣》（见《后汉书·五行志》）

阿公阿公驾马车，不意阿公东渡河，阿公东还当奈何！

——《魏明帝景初中童谣》（见《宋书·五行志》）

秦川中，血没腕，唯有凉州倚柱观。

——《晋永嘉中童谣》（见《三十六国春秋》）

阿坚连牵三十年，后若欲败时，当在江湖边。

——《苻坚初童谣》（见《晋书·五行志》）

南朝乐府《清商曲辞·吴声歌》中有一些格调清新的三句曲辞，如《华山畿》二十五首、《读曲歌》八十九首、《长佳乐》七首、《懊侬曲》十四首中都有相当部分。

未敢便相许，夜闻侬家论，不持侬与汝。
隔津叹，牵牛语织女，离泪溢河汉。
不能久长离，中夜忆欢时，抱被空中啼。
夜相思，风吹窗帘动，言是所欢来。

——《华山畿》

思欢久，不爱独枝莲，只惜同心藕。
折杨柳，百鸟园林啼，道欢不离口。
忆欢不能食，徘徊三路间，因风觅消息。
百花鲜，谁能怀春日，独入罗帐眠。

——《读曲歌》

南朝乐府中的三句诗，除个别例外如《白石郎曲》：“白石郎，临江居。前导江伯后从鱼”为三、三、七言形式外，一般均为三句五言或一句三言两句五言。

后世文人写三句诗的绝少。魏阮籍有《大人先生歌》二首：

天地解兮六合开，星辰陨兮日月颓，我腾而上将何怀！（见《阮嗣宗集上》

阳和微弱阴气竭，海冻不流绵絮折，呼吸不通寒冽冽。（见《初学记三》）

南朝刘俣为宋、齐间人，其父刘彦节与袁粲谋诛齐高帝，不尅死，俣亦被诛。刘俣于临刑时赋诗云：

城上草，植根非不高，所恨风霜早。

南宋末年谢翱，有一首七言三句诗《寄邓牧心》：

杜鹃花开桑叶齐，戴胜芋生药草肥，九锁山人归未归？

这不过是文人的偶一尝试而已。故明代杨慎（字升庵）说：“古有三句之诗，意足词瞻，盘屈于二十一字之中最为难工。遍捡前贤诗，不过四、五首而已”（《升菴诗话》）三句诗与两句诗一样，如果不采取组诗形式，是很难充分表情达意的。

五 句 诗

五句诗，最早亦见于古歌谣中。《左传》宣公二年记载《宋城者讴》：

睅其目，皤其腹，弃甲而復。于思于思，弃甲復来。

这是春秋时宋国筑城人讽刺宋郑之战中败将华元的。

秦、汉时歌谣中亦有五句成篇的，如《史记·秦始皇本纪集解》载引之《嘉平歌》（一名《巴谣歌》）：

神仙得者茅初成，驾龙上升入太清，时下玄洲戏赤城，继世而往在我盈，帝若学之腊嘉平。

《汉书·元后传》载长安民谣《五侯歌》：

五侯初起，曲阳最怒，坏决高都，连竟外杜，土山渐台西白虎。

前一首据传系秦华阴地方的民谣，内容是歌咏华山道士茅盈能乘云驾龙，白日升天。于是秦始皇“乃有寻仙之志。”后一首是讽刺汉元帝重用外戚，其舅五人同日封侯，世谓之五侯。五侯在长安横行不法，大治宅第，僭越帝制，故长安百姓作歌讽其事。

《后汉书·梁鸿传》载有《五噫歌》一首，因每句之后各有一“噫”字，故称“五噫”。“噫”是表声的语助词。“兮噫”同用，正同于我们前边所引一句诗《候人歌》中的“兮猗”，表示声调的拖长。故虽后人习惯上将“噫”字与“兮”字断开，从实际上看，“噫”字不能独立成句。《五噫歌》乃是最早出现的五句体文人作品：

陟彼北芒兮，噫！顾览帝京兮，噫！宫室崔嵬兮，噫！人之劬劳

兮，噫！遼遼未央兮，噫！

这首诗是梁鸿（字伯鸾）过京师时，看到皇室、贵族，大兴土木，广建宫室，不顾国家财力，不恤人民死活而作的一首讽刺诗。据说章帝闻后，下诏追查，梁鸿只得改易姓名，四处逃亡。

晋代傅玄（字休奕）有五句诗《美女篇》：

美人一何丽，颜若芙蓉花。一顾乱人国，再顾乱人家，未乱犹可奈何！

唐代大诗人杜甫，有《曲江三章章五句》：

曲江萧条秋气高，菱荷枯折随风涛，游子空嗟垂二毛。白石素沙亦相荡，哀鸿独叫求其曹。

即事非今亦非古，长歌激越梢林莽，比屋豪华固难数。吾人甘作心似灰，弟侄何伤泪如雨。

自断此生休问天，杜曲幸有桑麻田，故将移住南山边。短衣匹马随李广，看射猛虎终残年。

此诗大约写于天宝十载以后，杜甫为求仕进，献《三大礼赋》，被召试参选，但屡遭摈斥，羁旅长安，心情苦闷，三诗内容均写其落魄、孤苦之状。从诗篇结构上看，均为前三句为顿，读起来错落有致。宋魏庆之《诗人玉屑》云："此格（按即指五句诗）即事遣兴可作，如题物赠送之类则不可作。"主要是这类诗不符合传统正格，不易为人所普遍接受。

六 句 诗

六句体诗，有两类：一是汉魏以后的古体诗以六句成篇者；一是近体诗形成后的六句律诗。

六句体古歌见于《左传》所载引的有两首，一首是《鲁国人

诵》：

> 臧之狐裘，败我于狐骀。我君小子，朱儒是使。朱儒朱儒，使我败于邾。

据《左传》襄公四年传载，这首诗是鲁国人讽刺鲁君年幼无知，用人不当，在与邾国打仗时，派臧纥为将，结果在狐骀地方被击败。臧纥身穿狐皮袍，而身材矮小，故诗中说他其貌不扬，类似朱儒（即“侏儒”）。又据《左传》襄公三十年传载，子产在郑从政，深得民心，郑人曾作歌颂赞他说：

> 我有子弟，子产诲之；我有田畴，子产殖之。子产而死，谁其嗣之！

最早较可靠的有主名的六句体诗，是《汉书·杨恽传》中所载的杨恽《拊缶歌》。杨恽为宰相子，显贵于朝廷，后得罪被废退家居，心中不服。他喜爱音乐，每逢酒酣耳热之际，即仰天拊缶而歌，其歌诗云：

> 田彼南山，芜秽不治。种一顷豆，落而为箕。人生行乐耳，须富贵何时！

前两句喻朝政荒乱，中两句喻己之不得意，结尾借豁达之语，以抒发胸中郁积不平之气。出语质朴，而格调简劲。

魏晋以后，六句体诗已不少见，而屡有名篇，如曹植的《七步诗》、建安七子之一的应场的《别诗》、宋谢灵运的《岁暮》、梁范云的《之零陵郡次新亭》，均用六句体写成，现举范云一首为例：

> 江干远树浮，天末孤烟起。江天自如合，烟树还相似。沧流未可源，

高飒去何已。

唐代王维与李白均写有六句体古乐府辞，一为五言，一为七言。

陇 西 行　　王 维

十里一走马，五里一扬鞭。
都护军书至，匈奴围九泉。
关山正飞雪，烽戍断炊烟。

乌 夜 啼　　李 白

黄云城边乌欲栖，归飞哑哑枝上啼。
机中织锦秦川女，碧纱如烟隔窗语。
停梭怅然忆远人，独宿孤房泪如雨。

近体律诗向以八句为定格，但唐代诗人偶也尝试创作六句体律诗，又称三韵律诗。六句律诗也分五、七言两种。五言六句律如：

三 韵（其三）　　杜 甫

列士恶多门，小人自同调。
名利苟可取，杀身傍权要。
何当官曹清，尔辈堪一笑。

谢李员外借纸笔　　韩 愈

题是临池后，分从起草余。
兔尖针莫并，茧净雪难如。
莫怪殷勤谢，虞卿正著书。

七言六句律诗如：

送羽林陶将军　　李 白

将军出使拥楼船，江上旌旗拂紫烟。

万里横戈探虎穴，三杯拔剑舞龙泉。
莫道词人无胆气，临行将赠绕朝鞭。

留题郡斋　　白居易

吟山歌水嘲风月，便是三年官满时。
春为醉眠多闭阁，秋因晴望暂褰帷。
更无一事移风俗，唯化州民解咏诗。

这类六句体的律诗数量不多，可视为律诗中的变体。

杂　体　诗

杂体诗是指古典诗歌正式体类以外的各种各样的诗体。这些诗多把字形、句法、声律和押韵等加以特殊变化，成为独出心裁的奇异之作。杂体诗多为汉魏六朝时代文人所创制，而后沿习下来。这类诗虽表现出一定的巧思和驾驭文字的能力，但一般带有文字游戏性质。为了对这类诗中某些常见作品有所了解，下面分别举例如下：

离　合　诗

离合诗是一种隐语诗，即把字形的偏旁或一部分拆离，然后再合成另一字。刘勰《文心雕龙·明诗》云：“离合之发，则萌于图谶”。“图谶”指汉代的谶纬，是宣扬神学迷信的著作。如纬书《孝经右契》：“宝文出，刘季握。卯金刀，在轸北。字禾子，天下服。”其中“卯金刀”合起来为“劉”字；“禾子”合起来为“季”字。汉高祖刘邦，字刘季。这诗预示刘邦将取有天下。正式的离合体诗乃创于汉末的孔融。宋代叶少蕴《石林诗话》云：“古诗有离合体，近人多不解。此体始于孔北海。”清王兆芳《文体通释》说离合诗“分离字形之半而两相交潜并合成本字，属词而为诗

也。主于按字生情，明分暗合。源出汉孔融《离合郡姓名字诗》"。

离合郡姓名字诗　　孔　融

"渔"父屈节，"水"潜匿方。与"旹"(古"时"字）进止，"出"行施张。"吕"公矶钓，阖"口"渭旁。九"域"有圣，无"土"不王。"好"是正直，"女"回于匡。海外有"截"，"隼"逝鹞扬。①六"翮"将奋，羽仪未彰。"虵"龙之蛰，俾也可忘。"玟"璇隐曜，美"玉"韬光。无名无"誉"，放"言"深藏。"按"辔"安"行，谁谓路长。

这首诗应怎样读呢？第一、二句，"渔"字去掉水旁成"鱼"字；第三、四句，"旹"字去掉"出"字成"日"字。"鱼"、"日"两字相合而成"鲁"字。五、六句"吕"字去掉口，成"口"字；"域"字去掉"土"字成"或"字。"口"、"或"两字相合成"國"字（"国"字繁体）。以下类此，共离合成"鲁国孔融文举（孔融字文举）"六个字。其中稍有差异，是因为古、今文字不同的缘故。

六朝时期，许多著名文人的文集中，都有离合诗作品。好的离合诗，要求诗本身的思想感情要与所离合成的词语相一致，同时诗本身要有一定的意趣，也就是富于诗味。如：

离合诗二首　　谢惠连

"放"棹遵遥途，"方"与情人别。"啸"歌亦何言，"肃"尔凌霜节。

"夫"人皆薄离，"二"友独怀古。"思"笃子衿诗，三川何足苦。

此诗第一首为"各"字，第二首为"念"字。

离　合　诗　　刘　骏（宋孝武帝）

"霏"云起兮泛滥，"雨"霐昏而不消。"意"气悄以无乐，"音"尘寂而莫交。"守"边境以临敌，"寸"心厉于戎昭。"阁"盈图记，"门"满宾僚。"仲"秋始戒，"中"园初凋。"池"育秋莲，"水"

① 按"截"字，汉碑作"俴"，故此二句离"乚"字，故连上两句所离"子"字，合成为"孔"（参见逯钦立《先秦两汉魏晋南北朝诗》注）

灭寒漂。“旨”归途以易感，“日”月逝而难要。“分”中心而谁寄，“人”怀念而必谣。

此诗为“悲客他方”四字。

其采取的方法，也是先拆离某些字，然后合而构成某字。由于古、今字体已有变迁，故少数字今天看起来已产生出入。但多数情况下，今天仍可按诗辨析。另外，如潘岳、王融、谢灵运、沈炯等诗人亦皆有作。

回文体诗

回文诗，又称迴文诗，指反复回还均可成诵的诗。刘勰《文心雕龙·明诗》："回文所兴，则道原为始。"道原已不知何人。现存最早的回文体诗是十六国时前秦符坚时代女诗人苏蕙。苏惠字若兰，为秦将窦滔妻。相传其夫偕宠姬赵阳台赴襄阳任所，苏氏忿之，因作《回文璇玑图诗》寄其夫窦滔，“计八百余言，纵横反复，皆为文章”。后世仿作，遂有回文一体。但一般指可以正读、也可以倒读的作品。宋魏庆之《诗人玉屑》：“回文体，谓倒读亦成诗也。”齐王融有迴文诗二首，唐代皮日休、陆龟蒙等亦相继有作。宋代则作者甚多。现举例如下：

奉和鲁望晓起迴文　　皮日休

孤烟晓起初原曲，碎树微分半浪中。湖后钓筒移夜雨，竹傍眠几侧晨风。图梅带润轻霑墨，画藓经蒸半失红。无事有杯持永日，共君惟好隐墙东。

鲁望，即陆龟蒙，曾有《晓起即事因成迴文寄袭美》一诗，本诗即为奉和之作。此诗作为迴文诗可以倒读如下：

东墙隐好惟君共，日永持杯有事无？红失半蒸经藓画，墨霑轻润带梅图。风晨侧几眠傍竹，雨夜移筒钓后湖。中浪半分微树碎，曲原初起晓烟孤。

宋代苏轼有《迴文题金山寺》：

潮随暗浪雪山倾，远浦渔舟钓月明。桥对寺门松径小，槛当泉眼石波清。迢迢绿树江天晓，蔼蔼红霞晚日晴。遥望四边云接水，碧峰千点数鸥轻。

此诗倒读则为：

轻鸥数点千峰碧，水接云边四望遥。晴日晚霞红蔼蔼，晓天江树绿迢迢。清波石眼泉当槛，小径松门寺对桥。明月钓舟渔浦远，倾山雪浪暗随潮。

另外，还有所谓反复体，盘中体，其特点也是反复回环，读起来皆成诗义的作品，亦应属于回文体诗一类。

杂名体诗

杂名体诗，指作者故意将某些事物的名称嵌入诗中，从而构成各种名称的作品。这类诗起始于六朝宋齐时代，此后历代均有创作。杂名体诗种类繁多，如天文类，包括建除诗、星名诗等；地理类，包括州名诗、郡县名诗、道里名诗等；人物类，包括姓名诗、古人名诗、将军名诗等；动物类，包括鸟名诗、兽名诗等；植物类，包括树名诗、草名诗、药名诗等；品物类，包括船名诗、车名诗、屋名诗、宫殿名诗等。其他还有歌曲名、曲牌名、针穴名、龟兆名、卦名诗等等。杂名诗的写作，要求虽暗含名物，但出语自然，而无生硬堆垛之痕，并含有一定诗意。现列举数种以示例：

建除诗　鲍照

建旗出敦煌，西讨属国羌。
除去徒与骑，战车罗万箱。
满山又填谷，投鞍合营墙。
平原亘千里，旗鼓转相望。
定舍后未休，候骑敕前装。
执戈无暂顿，弯弧不解张。

破灭西零国，生虏郅支王。
危乱悉平荡，万里置关梁。
成军入玉门，士女献壶浆。
收功在一时，历世荷餘光。
开壤袭朱绂，左右佩金章。
闭帷草太玄，兹事殆愚狂。

建除，指“建除十二辰”，古代占卜者将纪岁月的十二辰与地支相配，以定吉凶。其十二辰的代称为建、除、满、平、定、执、破、危、成、收、开、闭。建除诗，即将此十二辰名称分别嵌入诗中。鲍照此诗共十二联二十四句，每联首字分别冠以建、除等十二名称，故称建除诗。稍后梁代范云、陈代沈炯等则相继仿作，后世遂成一体。

与此相类的还有所谓“六甲诗”、“十二属诗”。如：

六　甲　诗　　沈　炯

甲拆开众果，万物具敷荣。
乙飞上危幕，雀乳出空城。
丙魏旧勋业，申韩事刑名。
丁翼陈诗罢，公绥作赋成。
戊巢花已秀，满塘草自生。
已乃忘怀客，荣乐尚关情。
庚庚闻鸟啭，肃肃望凫征。
辛酸多悯恻，寂寞少逢迎。
壬蒸怀太古，覆妙亡无名。
癸巳空施位，讵以召幽贞。

古代用天干地支相配以计算时日。此诗共十联二十句，每联之首将天干的名称甲、乙、丙、丁、戊、己、庚、辛、壬、癸等十字嵌入。其所以称“六甲”，大约是当时方术之士的称谓。

星名从军诗　　张正见

将军定朔边，刁斗出祁连。

高柳横遥塞，长榆接远天。
井泉含冻竭，烽火照山燃。
欲知客心断，危旌万里悬。

张正见字见赜，六朝时梁、陈间人。这首诗的内容是咏边塞从军的，而诗句中却分别嵌入了二十八宿中的斗、柳、井、心、危等星名，故称星名诗。星名诗最早的创作见于陈代王融，后世相继有作，如唐代权德舆亦有星名诗，将虚、心、井、壁、室等古代星宿名嵌入诗中。

奉和竟陵王郡县名诗　　范　云

抚戈金城外，鲜佩玉门中。
白马腾远雪，苍松壮寒风。
临泾方辨渭，安夷始和戎。
取禾广田北，驱兽飞狐东。
新城名雉堞，故市绝商工。
海西舟楫断，云南烟雾通。
罄节畴盛德，宣力照武功。
还饮渔阳水，归转杜陵蓬。

诗中的金城、玉门、白马、苍松（梧)、临泾、安夷、广田、飞狐、新城、故市、海西、云南、盛德、武功、渔阳、杜陵均为古郡县或都邑名。

古 人 名 诗　　权德舆

藩宣秉戎寄，衡石崇势位。
年纪信不留，弛张良自愧。
樵苏则为惬，瓜李斯可畏。
不顾荣宦尊，每陈丰亩利。
家林类岩巘，负郭躬斂积。
忌满宠生嫌，养蒙恬胜智。
疎钟皓月晓，晚景丹霞异。
涧谷永不谖，山梁冀无累。

颇符生肇学，得展禽尚志。
从此直不疑，支离疏世事。

全诗二十句，每句嵌入一人名，即宣秉（东汉人，字巨公）、石崇（晋代人，字季伦）、张良（西汉人，字子房）、苏则（三国魏人，字孙卿）、李斯（秦代人）、顾荣（晋代人，字彦先）、陈丰（未详）、林类（春秋时代人）、郭躬（东汉人，字仲孙）、满宠（三国魏人，字伯宁）、蒙恬（秦代人）、钟皓（东汉人，字季明）、景丹（东汉人，字孙卿）、谷永（西汉人，字子云）、梁冀（东汉人，字伯车）、符生（汉代人）、展禽（春秋时代人，名获，字季）、直不疑（西汉人）、支离疏（周人），从诗意上说，此诗是写不慕富贵而志在归隐，但却用了古代一系列的人名。不仅如此，诗中还把每个人名拆开来用，令人难以觉察，可谓极尽其巧思。

鸟名诗　萧绎

方舟去鸡鹊，鹄引欲相要。
晨凫移去舸，飞燕动归桡。
鸡人怜夜刻，凤女念吹箫。
雀钗照轻幌，翠的绕纤腰。
复闻朱鹭曲，钲管杂迴潮。

全诗十句共嵌入了鸡鹊、鹄、凫、燕、鸡、凤、雀、翠（鸟）、朱鹭等九类禽鸟名。

树名诗

赵李竞追随，轻衫露弱枝。
杏梁始东照，柘火未西驰。
香因玉钏动，珮逐金衣移。
柳叶生眉上，珠珰摇鬓垂。
逢君桂枝马，车下觅新知。

此诗嵌入了李树、衫（《艺文类聚》引作杉，是）树、杏树、

玉树（传说中的仙树，见《淮南子·地形篇》）、柳树、珠树（传说中的仙树，出处同上）、桂树等树木名。

卦名诗 萧纲

栉比园花满，径复水流新。
离禽时入袖，旅谷乍依蘋。
丰壶要上客，鸽鼎命嘉宾。
车由泰夏闼，马散咸阳尘。
莲舟虽未济，分密已同人。

全诗十句，每句嵌入《周易》中的一个卦名：即比、复、离、旅、丰、鼎、泰、咸、未济、同人。而且巧妙地与诗意融合在一起，生动地写出了良辰美景与宾客欢聚的情景。

十二属诗 沈炯

鼠迹生尘案，牛羊暮下来。
虎啸坐空谷，兔月向窗开。
龙隰远青翠，蛇柳近徘徊。
马兰方远摘，羊负始春栽。
猴栗羞芳果，鸡跖引清杯。
狗其怀物外，猪蠡窅悠哉。

中国古代以十二种动物配十二支，并以记人的生辰，称十二属或十二生肖。此诗十二句，将十二属按序次嵌于句首。

六府诗 孔鱼

金门朱轨躅，吾子盛簪裾。
木舌无时用，萍流复在余。
水乡访松石，兰泽侣樵渔。
火洲方可至，地肺即为居。
土牛自知止，贞心达毁誉。
谷稼有时隟，乘植望白榆。

六府，古代是指藏贮财富的地方。具体指金、木、水、火、土、

谷（见《尚书·大禹谟》注）。此诗六联十二句，将"六府"名称各嵌于每联之首。

八音诗　沈炯

金屋贮阿娇，楼阁起迢迢。
石头足年少，大道跨河桥。
丝桐无缓节，罗绮自飘飘。
竹烟生薄晚，花色乱春朝。
匏瓜讵无匹，神女嫁苏韶。
土地多妍冶，乡里足尘嚣。
革年未相识，声论动风飙。
木桃堪底用，寄以答琼瑶。

古代以金、石、丝、竹、匏、土、革、木等为制造乐器的原料，又称此为"八音"。此诗八联十六句，将八音名称各嵌于每联之首。

数名诗　鲍照

一身仕关西，家族满山东。
二年从车驾，斋祭甘泉宫。
三朝国庆毕，休沐还旧邦。
四牡曜长路，轻盖若飞鸿。
五侯相饯送，高会集新丰。
六乐陈广坐，组帐扬春风。
七盘起长袖，庭下列歌钟。
八珍盈彫俎，绮肴纷错重。
九族共瞻迟，宾友仰徽容。
十载学无就，善宦一朝通。

此诗十联二十句，依次将一至十数目字嵌于每联之首，另外，梁代虞羲、范云等亦均有作。

总之，杂名体诗种类繁多，文人往往以此逞奇斗巧，而其性质乃游戏笔墨，在我国古代诗歌中并不占主要地位。但作为一种

体类，也颇有特色。

第三节 唱和诗 联句诗 集句诗

唱 和 诗

古人用诗歌相互酬唱、赠答，称为唱和，或称倡和。梁萧统《昭明文选》立“赠答”诗类，收王粲以下至齐梁赠答诗八十余篇，可见当时赠答体已很发达。“赠”是先作诗送给别人，“答”，是就来诗旨意进行回答，前者即称“唱”，后者即称“和”。但若只有赠诗而无答诗，那么前者也就不能称“唱”了。赠诗在诗题上一般标出“赠”、“送”、“呈”或“寄”等字样，而不标“唱”；而答诗则标“答”、“酬”或直接标“和”字。为了表示敬重，还可称“奉答”、“奉酬”或“奉和”。

最早的赠答诗，据文献记载可上溯到西汉苏（武）、李(陵)的送别诗，但其真伪尚存问题。而东汉的《客示桓麟诗》与桓麟的《答客诗》，以及秦嘉与其妻徐淑的夫妇赠答，当视为此类诗的滥觞。而从西晋以后开始，则逐渐多起来，直至晚清，在各家诗集中几乎无不有这类诗篇。

但唱和诗有两类，一类是所酬和的诗，只就来诗的旨意回答，在用韵方面无限制；另一类是限韵，就是“和”诗需要根据所赠诗篇的韵脚来用韵。后者出现较晚。

前类诗数量属多数，如唐代诗人高适与杜甫的赠酬。

赠杜二拾遗 高 适

传道招提客，诗书自讨论。佛香时入院，僧饭屡过门。听法还应难，寻经剩欲翻。草《玄》今已毕，此外复何言。

酬高使君相赠 杜 甫

古寺僧牢落，空房客遇居。故人供禄米，邻舍与园蔬。双树容听

法，三车肯载书。草《玄》吾岂敢，赋或似相如。

此两诗作于乾元二年，时杜甫寓居成都浣花溪寺。高适寄赠杜甫的诗中，说杜甫借住在佛院中，生活安定，大约已写出了像汉代扬雄《太玄经》般的高深名著。而杜甫则就赠诗回答说，自己借居寺院，生活靠别人接济，并无什么高深著述问世，只是作赋方面还可比拟司马相如。二诗一赠一答，在内容上相关合，而“和”诗在用韵方面并无关联。

再如白居易有《咏老，赠梦得》一诗：

与君俱老也，自问老何如？眼涩夜先卧，头慵朝未梳。有时扶杖出，尽日闭门居。懒照新磨镜，休看小字书。情于故人重，迹共少年疏。唯是闲谈兴，相逢尚有余。

白居易与刘禹锡交厚，晚年唱和诗颇多。白、刘二人同年，此诗约作于太和中，两人均已六十余岁。刘禹锡读赠诗后，作有《酬乐天咏老见示》：

人谁不顾老，老去有谁怜？身瘦带频减，发稀帽自偏。废书缘惜眼，多灸为随年。经事还谙事，阅人如阅川。细思皆幸矣，下此便翛然。莫道桑榆晚，为霞尚满天。

刘禹锡的酬和，对白居易赠诗中无可奈何的叹老情绪，有劝慰、勉励的意思。

在赠答诗中，按照对方的诗韵来用韵的诗，又称“和韵”诗。和韵的风习起于中唐，宋代张表臣《珊瑚钩诗话》说：“前人作诗，未始和韵。自唐白乐天为杭州刺史，元微之为浙东观察，往来置邮筒唱和，始依韵，而多至千言，少或百数十言，篇章甚富。”明代徐师曾《文体明辨》亦称：“中唐以还，元（稹）、白（居易）、皮（日休）、陆（龟蒙）更相唱和，由是此体始

盛。”和韵的唱和诗又有次韵、用韵和依韵三类：

次韵，又称步韵，是指和诗不仅要用原诗的韵字，而且其前后次序也需照原诗韵字的次序，不能改移。现举例如下：

元微之除浙东观察使，喜得杭、越邻州，先赠长句 白居易

稽山镜水欢游地，犀带金章荣贵身。
官职比君虽校小，封疆与我且为邻。
郡楼对玩千峰月，江界平分两岸春。
杭越风光诗酒主，相看更合是何人？

酬乐天喜邻郡（原注：此后并越中酬和，并各次用本韵）

元　稹

蹇驴瘦马尘中伴，紫绶朱衣梦里身。
符竹偶因成对岸，文章虚被配为邻。
湖翻白浪常看雪，火照红妆不待春。
老大那能更争竞，任君投募醉乡人。

再举皮日休、陆龟蒙两首诗为例：

春雨即事寄袭美 陆龟蒙

小谢轻埃日日飞，城边江上阻春晖。
虽愁野岸花房冻，还得山家药筍肥。
双屐著频看齿折，败裘披苦见毛稀。
比邻钓叟无尘事，洒笠鸣蓑夜半归。

奉和鲁望春雨即事次韵 皮日休

织恨凝愁映鸟飞，半旬飘洒掩韶晖。
山容洗得如烟瘦，地脉流来似乳肥。
野客正闲移竹远，幽人多病探花稀。
何年细湿华阳道，两乘巾车相并归。

一般说来，次韵诗均在题下或题中注明。这类要求严格的次韵

诗，经元、白、皮、陆的提倡，遂成一体而流传。宋严羽《沧浪诗话》说：“和韵最害人诗，古人酬唱不次韵，此风始盛于元、白、皮、陆。而本朝诸贤，乃以此而斗工，遂至往复有八、九和者。”次韵诗对创作者的束缚确实较大，有故意斗巧的成份在内。但诗的工拙与价值，还以所写的内容与作者的艺术修养而定。除唐人外，宋代的苏轼、苏辙、王安石、黄庭坚、陈亮，亦写过不少次韵诗，由于他们技巧的圆熟而每有佳作。

用韵，是指用他人诗篇的韵字写诗，但不必依从原诗韵字先后次序，故与次韵不同。例如白居易有《鹦鹉》一诗，刘禹锡和之：

鹦　鹉　白居易

陇西鹦鹉到江东，养得经年嘴渐红。
常恐思归先剪翅，每因喂食先开笼。
人怜巧语情虽重，鸟忆高飞意不同。
应似朱门歌舞妓，深藏牢闭后房中。

和乐天鹦鹉　刘禹锡

养来鹦鹉嘴初红，宜在朱楼绣户中。
频学唤人缘性慧，偏能识主为情通。
敛毛睡足难销日，亸翅愁时愿见风。
谁遣聪明好颜色，事需安置入深笼。

禹锡和诗中的“红”、“中”、“笼”均用白诗中的韵字，但顺序不同，这种情况称为“用韵”。

依韵，指既不次韵，也不用韵，只是按照对方原诗同一韵部的字来协韵，故它比前两种要求为宽。例如：

同袭美游北禅院　陆龟蒙

连延花蔓映风廊，岸帻披襟到竹房。
居士只今开梵处，先生曾是草玄堂。
清尊林下看香印，远岫窗中挂钵囊。

今日有情消未得，欲将名理问思光。

奉和鲁望同游北禅院　　皮日休

戚历杉阴入草堂，老僧相见似相忘。
吟多几转莲花漏，坐久重焚柏子香。
鱼惯斋时分净食，鸽能闲处傍禅床。
云林满眼空羁滞，欲对弥天却自伤。

陆诗用“房”、“堂”、“囊”、“光”为韵，而皮日休的和诗用“忘”、“香”、“床”、“伤”为韵，韵字不同，但同属于诗韵中的下平声“七阳”韵部，此类和韵诗则称为“依韵”。

另外，在唱和诗中还有一种称为“追和”。“追和”是指对前人所写的诗篇，按原意或原韵再效写一篇或若干篇，因这与友人之间赠答、唱酬的作品不同，故称之为“追和”。

唐代李贺有《追和柳恽》诗一篇，柳恽字文畅，六朝时南齐人。作有《江南曲》一篇，其诗云：

汀州采白蘋，日落江南春。
洞庭有归客，潇湘逢故人。
故人何不返，春华复应晚。
不道新相知，只言行路远。

姚文燮《昌谷集注》云：“恽，南齐人。作《江南曲》有“汀州采白蘋”句，贺盖慕江南风景，而羡恽之抽簪早归，放怀自适，故追和之也。”李贺的《追和柳恽》诗云：

汀洲白蘋草，柳恽乘马归。
江头楂树香，岸上蝴蝶飞。
酒杯箬叶露，玉轸蜀桐虚。
朱楼通水陌，沙暖一双鱼。

另外，李贺还有《追和何、谢<铜雀妓>》，是按照六朝诗人

何逊和谢朓的《铜雀妓》诗的诗意而写。但李贺的和诗均不和韵。宋苏轼有《和陶饮酒二十首》，是追和晋代大诗人陶渊明《饮酒二十首》的。苏诗不仅和其旨意，且为“次韵”，现选其二首以示例：

饮酒二十首 陶渊明

其 一

衰荣无定在，彼此更共之。
邵生瓜田中，宁似东陵时。
寒暑有代谢，人道每如兹。
达人解其会，逝将不复疑。
忽与一觞酒，日夕欢相持。

其 二

积善云有报，夷叔在西山。
善恶苟不应，何事空立言。
九十行带索，饥寒况当年。
不赖固穷节，百世当谁传。

和陶诗饮酒二十首 苏 轼

其 一

我不如陶生，世事缠绵之。
云何得一适，亦有如生时。
寸田无荆棘，佳处正在兹。
纵心与事往，所遇无复疑。
偶得酒中趣，空杯亦常持。

其 二

二豪诋醉客，气涌胸中山。
澹然似冰释，亦复在一言。

畜气实其腹，云当享长年。
少饮得径醉，此秘君勿传。

除了这种与古人“追和”的作品外，另外还有所谓“自和”诗。就是根据自己以前作的诗意和用韵，再作一首或数首。如唐陆龟蒙有《江墅言怀》一诗，后来又作了一首同意趣的诗称《自和次前韵》。

联　　句

联句诗，是古人聚会时由两人或两人以上共同连缀而创作的诗篇，又称连句诗。清王兆芳《文体通释》说：“联句者，作诗不一人，共以句相属也。主于众才合韵，属词接声。”

古人认为联句作诗最早始于汉武帝时代。据载，汉武帝作柏梁台成，宴饮群臣，“诏群臣二千石，有能为七言诗，乃得上座”（《古文苑》），于是由武帝起句，群臣相接各一句，成柏梁诗一首：

日月星辰和四时（皇帝），骖驾驷马从梁来（梁孝王武），郡国士马羽林材（大司马），总领天下诚难治（丞相石庆），和抚四夷不易哉（大将军卫青），刀笔之吏臣执之（御史大夫倪宽），撞钟伐鼓声中诗（太常周建德），宗室广大日益滋（宗正刘安国），周卫交戟禁不时（卫尉路博德），总领从宗柏梁台（光禄勋徐自为），平理请谳决嫌疑（廷尉杜周），修饬舆马待驾来（太仆公孙贺），郡国吏功差次之（大鸿胪壶充国），乘舆御物主治之（少府王温舒），陈粟万石扬以箕（大司农张成），徼道宫下随讨治（执金吾中尉豹），三辅盗贼天下危（左冯翊盛宣），盗阻南山为民灾（右扶风李成信），外家公主不可治（京兆尹），椒房率更领其材（詹事陈掌），蛮夷朝贺常舍其（典属国），柱枅欂栌相枝持（大匠），枇杷桔栗桃李梅（太官令），走狗逐兔张罘罳（上林令），啮妃女唇甘如饴（郭舍人），迫窘诘屈几穷哉（东方朔）。

刘勰《文心雕龙·明诗》说：“孝武爱文，柏梁列韵。”这首诗

内容是众人各按其官职的咏其职守或情况，一句一意，杂凑成篇，思想和艺术上均无足取。但它在诗体上却有两个特点，一是七言而每句用韵，一是多人连缀成篇。后世称其为柏梁体。柏梁体是联句诗的首创。明徐师曾《文体明辨》说："联句诗起于《柏梁》，人各一句，集以成篇。"这首柏梁诗的时代和作者真伪，曾受到怀疑（见顾炎武《日知录》卷二十一），但刘勰既已提到它，而六朝时宋武帝刘骏有《华林都亭曲水联句效柏梁体诗》，梁武帝萧衍也有《清暑殿效柏梁体诗》，可见柏梁联句即使非汉武帝时作，时代亦不会太晚，至迟在魏晋期间即已产生。

从现存资料看，魏末晋初人贾充和东晋大诗人陶渊明已有联句之作。贾充，字公闾，仕魏为中郎将，晋受禅，封鲁郡公。据《晋书》记载，贾充初娶李丰女李婉为妻，李丰因罪被诛，李婉受牵连遭流徙。贾充继娶郭配女郭槐为妻。后李婉因赦得还，帝特诏充置左右夫人，郭怒不许。贾充无奈则为李氏筑室于永年里，而不往来。《古诗类苑》六十八存贾充《与妻李夫人联句》（一云《定情联句》）一首，其诗如下：

室中是阿谁？叹息声正悲。（贾充）
叹息亦何为，但恐大义亏。（李婉）
大义同膠漆，匪石心不移。（贾充）
人谁不虑终，日月有合离。（李婉）
我心子所达，子心我所知。（贾充）
若能不食言，与君同所宜。（李婉）

全诗十二句，人各两句相互递联成篇，情意显豁，富有民歌风味。

晋陶渊明有与二友人联句一首，全诗十六句，人各四句轮流咏之，其诗如下：

鸿雁乘风飞，去去当何极。

念彼穷居士，如何不叹息。（渊明）
虽欲腾九万，扶摇竟何力。
远招王子乔，云驾庶可饬。（愔之）
顾侣正徘徊，离离翔天侧。
霜露岂不切，徒从忘爱翼。（循之）
高柯櫂条干，远眺同天色。
思绝庆未看，徒使生迷惑。（渊明）

自此以后，诗人聚会联句作诗遂成风尚。南北朝诗人鲍照有《月下登楼连句》等三首，何逊有《赋詠联句》、《临别联句》、《照水联句》等十多首。唐代大诗人李白、杜甫、白居易、韩愈、刘禹锡、杜牧等，均有不少联句之作。宋以后直至晚清，亦不乏篇章。

联句诗从方式上讲，有人各一句的，有人各两句的，有人各四句的，还有由第一人先出一句，第二人接续一句构成一联，并再出一句，由前一人或第三者接续成联，也再出一句，如此轮流往复成篇。但一般说来，以人各二句或四句为常见。从作者讲，可两人合作，也可多人合作。从体制上讲，有五言，也有七言，有四句短章，也有长达数十句的长篇。关于联句诗的要求，除参加者必须文思敏捷、当场能对以外，还要才力相当，作出诗来风格一致方为佳制，所谓“其要在于对偶精切，辞意均敌，若出一手，乃为相称。”（吴讷《文章辨体》）

现将较有名的并不同类型的联句诗略举数例如下：

改九子山为九华山联句　　李　白

妙有分二气，灵山开九华。（李白）
层标遏迟日，半壁明朝霞。（高霁）
积雪曜阴壑，飞流歕阳崖。（韦权舆）
青荧玉树色，缥缈羽人家。（李白）

夏夜李尚书筵送宇文石首赴县联句　　杜　甫

爱客尚书贵，之官宅相贤。（杜甫）

酒香倾坐侧，帆影驻江边。（李之芳）
翟表郎官瑞，凫看令宰仙。（崔彧）
雨稀云叶断，夜久烛花偏。（杜甫）
数语攲纱帽，高文掷綵牋。（李之芳）
兴饶行处乐，离惜醉中眠。（崔彧）
单父长多暇，河阳实少年。（杜甫）
客居逢自出，为别几凄然。（李之芳）

莎栅联句　韩　愈

冰溪时咽绝，风枥方轩举。（韩愈）
此处不断肠，空知无断处。（孟郊）

以上为人各二句的联句。人各四句的联句，除上举陶诗外，又如：

月下登楼连句　鲍　照

佛彷萝月光，缤纷篁雾阴。
乐来乱忧念，酒至歇忧心。（鲍照）
露入觉牖高，萤蜚测苑深。
清气澄永夜，流吹不可临。（王延秀）
密峰集浮碧，疏澜道瀛寻。
嗽玉延幽性，攀桂藉知音。（荀原之）
辰意事沦晦，良欢戒勿褛。
昭景有遗驷，疏贾无留金。（荀万秋）

喜晴联句　白居易

苦雨晴何喜，喜多于雨时。
气收云物变，声乐鸟乌知。（白居易）
蕙泛光风圃，兰开皎月池。
千峰分远近，九陌好追随。（王起）
白日开天路，玄阴卷地维。
余清在林薄，新照入涟漪。（刘禹锡）
碧树凉先落，青芜湿更滋。

晒毛经浴鹤，曳尾出泥龟。（白居易）
舞去商羊速，飞来野马迟。
柱边无润础，台上有游丝。（王起）
桥净行尘息，堤长禁柳垂。
宫城开睥睨，观阙丽罘罳。（刘禹锡）
洛水澄清镇，嵩烟展翠帷。
梁成虹乍见，市散蜃初移。（白居易）
藉草风犹暖，攀条露已晞。
屋穿添碧瓦，墙缺召金槌。（王起）
迥彻来双目，昏烦去四支。
霞文晚焕烂，星影夕参差。（刘禹锡）
爽助门庭肃，寒摧草木衰。
黄干向阳菊，红洗得霜梨。（白居易）
假盖闲谁惜？单弦燥更悲。
散蹄良马稳，炙背野人宜。（王起）
洞户晨晖入，空庭宿雾披。
推林出书目，倾笥上衣椸。（刘禹锡）
道路行非阻，轩车望可期。
无辞访圭窦，且愿见琼枝。（白居易）
山阁蓬莱客，储宫羽翼师。
每优陪丽句，何暇睹英姿。（王起）
玩景方搔首，怀人尚敛眉。
因吟仲文什，高兴尽于斯。（刘禹锡）

诗人联句中还有由一人先出上句，另一人对下句复出上句，再由前一人承接，从而成轮流往返的形式。如韩愈与孟郊的《城南联句》，就是采取的这种形式。

竹影金琐碎（孟郊），泉音玉淙琤。琉璃翦木叶（韩愈）翡翠开园英。流滑随仄步（郊），搜寻得深行。遥岑出寸碧（愈），远目增双明。干穟纷拄地（郊），化虫枯挶茎。木腐或垂耳（愈），草珠竞骈睛。浮虚有新劚（郊），摧扤饶孤撑。囚飞黏网动（愈），盗啅接弹

惊。脱实自开坼（郊），牵柔谁绕萦。礼鼠拱而立（愈），骇牛躅且鸣。蔬甲喜临社（郊），田毛乐宽征。露萤不自暖（愈），冻蝶尚思轻。宿雨有先晓（郊），食鳞时半横。菱翻紫角利（愈），荷折碧园倾。楚腻鳣鲔乱（郊），獠羞蠃蟹并。桑蠖见虚指（愈），穴狸闻斗狞。逗翳翅相筑（郊），摆幽尾交搒。蔓涎角出缩（愈），树啄头敲铿。（下略）

韩、孟这首联句诗长达306句，这在联句体中可算是最长篇章了。总的说来，联句诗多是古代诗人相聚时寄兴托雅之作，也是斗才比敏的游戏诗篇。

集　句　诗

后人集古人的诗句合成一首诗，称集句诗。明徐师曾《文体明辨》："集句诗者，杂集古句以成诗也。"清王兆芳《文体通释》："集句者，集，群鸟在木也，合也，集合古句如鸟集也。主于聚合古语，杂成篇章。"古代集句并不限于集古诗句，也包括集合古书文章在内。从现有文献看，集句诗最早源于晋代傅咸（字长虞，号玄子），他写有《七经诗》（今仅存六经），是各集《孝经》、《论语》、《毛诗》、《周易》、《周官》、《左传》等书中句而成，每经一篇，或一章，或两章。例如：

毛　诗　诗（二章）

无将大车，维尘冥冥。济济多士，文王以宁。显允君子，大猷是经。

聿脩厥德，令终有俶。勉尔遁思，我言维服。盗言孔甘，其何能淑。谗人罔极，有靦面目。

论　语　诗（二章）

守死善道，磨而不磷。直哉史鱼，可谓大臣。见危授命，能致其身。

克己复礼，学优则仕。富贵在天，为仁由己。以道事君，死而后已。

前诗乃杂集《诗经》中大、小雅句而成，后诗则全出自《论语》篇章（有的对原句做了概括，以成四言句）。集句诗唐以前还颇少见，至北宋才多起来。宋蔡绦《西清诗话》："集句自国初有之，未盛也。至石曼卿人物开敏，以文为戏，然后大著。至元丰间，王荆公益工于此。"石曼卿有《下第诗集句》：

一生不得文章力，欲上青云未有因。圣主不劳千里召，姮娥何惜一枝春。凤凰召下虽沾命，豺虎丛中也立身。啼得血流无用处，著朱骑马定何人。

王安石对于集句似乎有特殊的爱好，在现存《王临川集》中有集句诗五、六十首，短者四句，长者达百句以上，不仅取古人诗句颇广，而且用以达已之情，写己之志亦颇畅达。如：

送吴显道五首（其五）

百年多病独登台，知有归日眉放开。功名富贵何足道，且赋渊明归去来。

示杨德逢

我行其野，春日迟迟。有菀者柳，在水之湄。有鸣仓庚，岂曰不时。求其友声，頡之颃之。嗟我怀人，何日忘之？六日不詹，方何为期。期逝不至，我心西悲。跂予望之，其室则迩。一者之来，我心则喜。我之怀矣，升彼虚矣。爱而不见，云何吁矣。

前一首诗为一组送别诗中的一首，劝友人出行后勿为功名富贵所羁，可早日归来，在故园过自由生活。全诗是集唐杜甫等四诗句而成，这类诗又称"四体"集句诗（见宋陈师道《后山诗话》）。后一首怀人念远之作，全篇四言，皆集合《诗经》各篇的诗句而成，但感情表达得很充分。王安石工于集句，如他的《明妃曲》、《胡笳十八拍十八首》不仅篇幅长（后者百余句），而且语语衔接自然，绝无生硬拼凑之痕。其模拟蔡琰《胡笳十八拍十八首》，广集《诗经》、《楚辞》、汉魏乐府，以及唐诗等诗句，而又浑

然天成，达到了很高水平。如：

自断此生休问天，生得胡儿拟弃捐。一始扶牀一初坐，抢携抚视皆可怜。宁知远使问名姓，引袖拭泪悲且庆。悲莫悲兮生别离，悲在君家留两儿。

——其十三

鞠之育之不羞耻，思情亦各言其子。天寒日暮山谷里，肠断非关陇头水。时呼母兮啼失声，依然离别难为情。洒血仰头兮诉苍苍，知我如此兮不如无生！

——其十四

燕山雪花大如席，与儿洗面作光泽。恍然天地半欲白，闺中只是空相忆。点注桃花舒小红，与儿洗面作华容。欲问平安无使来，桃花依旧笑春风。

——其十七

宋代严羽《沧浪诗话》曾评论说：“王荆公（王安石）集句最长，胡笳十八拍，浑然天成，绝无痕迹，如蔡文姬肺肝间流出。”本来，作集句诗既需要对古诗记忆烂熟，能够随时拈出所需要的诗句，而且还要善于驾驭，使之服从自己的构思，自然地表达自己的情志，构成新的主题。当然，总的说来，作集句诗大都带有游戏性质，即使不是戏谑取乐之作，也带有炫才斗博之嫌。

第九章　词

第一节　词的名称和起源

词，是我国古代诗歌中的一体，从产生的时代说，它晚于古体诗和近体诗，在体制上有许多不同于其他诗体的特点。词最初产生于民间，在民间广泛流行，大约到了中唐时代，才较多地引起文人的注意，采用这一形式写作，经过五代到了宋代，发展成为文坛上的一种最普遍喜用的体裁，并产生了大批有成就的词作家和作品，从而在我国文学史上有所谓“唐诗宋词”的说法。

词，这一文体专称是后起的，在唐五代时，原被称为曲词或曲子词。如五代孙光宪《北梦琐言》卷六云：“晋相和凝，少年时好为曲子词。……契丹人夷门，号为‘曲子相公’。”又西蜀欧阳炯为赵崇祚所编的《花间集》作序，也说“……因集近来诗客曲子词五百首，分为十二卷。”“曲子词”这个名称，正说明了词与音乐（曲）之间不可分离的关系。到了宋代，有时称“歌词”或“小歌词”，有时则径直称它为“曲”或“曲子”，这都是就它的音乐性质上说的。

从词与音乐的关系上讲，它跟古代配乐的歌诗——“乐府诗”的可以歌唱是相类似的，所以词在宋代也曾被称为“乐府”，如苏轼的词集题名为《东坡乐府》、杨万里的词集题名为《诚斋乐府》等；而为了区别于古乐府，有时则称做“近体乐府”，如欧阳修的《欧阳文忠公集》中有词作三卷，题为“近体乐府。”

另外，也有把词称为“乐章”的，如柳永的词集题名《乐章集》、洪适的词集题名为《盘洲乐章》等，这都是由词的入乐性质而起的名称。

词又称“长短句”，这是由它在句式上的特点而得名的。词的句式从一字句到十字句、十一字句都有，参差错落，长短不齐，这与唐代近体诗（律诗、绝句）五、七言的整齐句式很不相同，所以有人从词的句式特点出发，便称它为“长短句”，如秦观的词集题名《淮南居士长短句》、辛弃疾的词集题名为《稼轩长短句》、刘克庄的词集题名为《后村长短句》等。

词也被称为“诗余”。这有两种解释：一是说词是诗的下降，是诗的剩歌余绪，所以称“诗之余”，这含有轻视的意思。一是说词是由诗变化出来的，是诗歌的一种“变体”，所以称为“诗余”。大约“诗余”之称，最初是出于前一种意思，因为按照一般封建士大夫的观点，诗歌是一种正统的形式，而对后起的、从民间俗曲中转化出来的词，他们是看不起的（宋代又称词为“俗曲”），至少最初时期是如此，如五代“花间”词的作者和凝，早年写词，入相以后，便以此为污点，据《北梦琐言》（卷六）载说：“晋相和凝，少年时好曲子词，布于汴洛。泊入相，托人收拾焚毁不暇。然相国厚重有德，终为艳词玷之。”后世仍有“以文章余事作诗，溢而作词曲”的话，所以称它为“诗余”。用“诗余”来题词集名称的，如范仲淹《范文正公诗余》、汪晫《康范诗余》等。

除上述这些名称外，词还有一些别名，如称“歌曲”（王安石《临川先生歌曲》、姜白石《白石道人歌曲》）、“琴曲（黄庭坚《山谷琴趣外篇》、晁补之《琴趣外篇》）等，也都是从它与音乐的关系方面着眼而起的名称。

总之，做为我国文学史上文学体裁之一的词，就是最初被称之为“歌词”、“曲子词”的简称。所谓“宋、元之间，词与曲一也，以文写之则为词，以声度之则为曲”（清宋翔凤《乐府余论》），“词

即曲之词，曲即词之曲”(清刘熙载《艺概》)，在产生之初，它是依附于音乐的一种诗体，直到后来，由于种种原因，它已变得徒具其名，与音乐实际上已没有关系，而成为格律诗体中的一种了。

关于词的起源，在历史上曾有种种说法，比较有代表性的是：

1. 认为词起源于前代的乐府诗，持这种意见的有宋代的胡寅和近代的王国维等人。胡寅认为“词曲者，古乐府之末造也”（《向子諲<酒边集>序》），王国维认为“诗余之兴，齐梁小乐府先之”（《戏曲考源》）。他们都认为词是由汉魏乐府或南北朝乐府发展而来。这种意见曾经很有影响，这是因为词与汉魏南北朝乐府都同属音乐文学，它们都是入乐的歌诗，从这方面讲是一致的。同时，在南朝乐府中，确实也有《江南弄》之类的小歌辞，在形式上是长短句，风格上小巧清新，与唐五代兴起的小令词，颇为近似。但是如果我们做较为深入的考察，却会发现词这一文体在唐五代的出现和得到发展，并不完全是前代乐府诗的简单延续，而是另有它产生的条件的。

2. 认为词产生于唐代的近体诗（律诗、绝句），是由近体诗配乐时经过加减字而演化出来的。如宋代朱熹说：“古乐府只是诗，中间却添许多泛声。后来人怕失了那泛声，逐一声添个实字，遂成长短句，今曲子便是。”（《朱子语类》卷一百四十）方培成《香研居词麈》云：“唐人所歌，多五、七言绝句，必杂以散声，然后可被之管弦。……后来遂谱其散声，以字句实之，而长短句兴焉。故词者，所以济近体之穷而上承乐府之变也。”清代宋翔凤在《乐府余论》中，解释词为什么称为“诗余”时也说：“谓之诗余者，以词起于唐人绝句。”按唐代的近体诗，特别是其中的绝句曾经被谱乐歌唱，这是有资料可以证明的，如王昌龄、高适、王之涣有名的“旗亭画壁”的故事，李白的《清平调》曾在宫廷演唱，元稹、白居易的诗曾上乐人歌妓之口等，均说明当时的文人近体诗曾入过乐，而在入乐时为了配合腔调而加些“泛声”，这也是存在的，如王维的著名七言绝句《渭城曲》

曾被无名氏加泛声改变为一百一十三字的长短句《阳关三叠》就是例子。但把长短句式的词，说成就是这样产生的，却并不是事实。因为从现存的资料看，词产生后的最初形体，乃是一种极通俗的形式，是无名氏的民间作品，并不是文人创作。

另外，前人在探讨词的起源时，有的还上溯到上古歌谣、《诗经》，如清汪森在为朱彝尊编的《词综》做序时说："自有诗而长短句即寓焉，《南风》之操、《五子之歌》是已。周之《颂》三十一篇，长短句居十八，汉《郊祀歌》十九篇，长短句居其五，至《短箫铙歌》十八篇，篇皆长短句，谓非词之源乎？"这种意见，把长短句式看成是词的唯一特点，不顾词的时代条件和其他特点，把词的来源一直远溯到上古，显然是不符合事实、不正确的。

那么，词大约是产生在什么时期和怎样产生的呢？词做为一种音乐文学，它是与乐曲的发展变化有直接关系的。《旧唐书·乐志》曾说"自开元以来，歌者杂用胡夷、里巷之曲"。这是说当时所歌的曲调和歌词多是由胡乐（西域音乐）和民间小调中产生出来的。这一说法是符合实际的。原来中国自北周、隋初，西域音乐已陆续传入中原，所谓"自周、隋以来，管弦杂曲将数百曲，多用西凉乐，歌舞曲多用龟兹乐。其曲度皆时俗所知也。"（《唐书·音乐志》）到了唐代，随着交通贸易的发达，文化交流也日益频繁，这种外民族的音乐就更大量地输入到中原地区，它与中国一部分传统的乐调相融合，而形成了前所未有的"新声"，即所谓"宴乐"。宴乐，又称谦乐，或燕乐，其名称始见于《周礼·春官》，本指宫廷宴饮、娱乐时所用的音乐。宴乐有别于庙堂典礼所用的雅乐，多采用民间俗乐。郑玄《周礼》注云："燕乐，房中之乐。"贾公彦疏曰："燕乐房中之乐者，此即《关雎》二《南》也。"隋、唐两代胡乐大量传入，并得到统治者的喜爱，从而形成了中外相融的一种新型音乐，既流传于民间，又被教坊所吸收，用于宫庭娱乐和宴飨。以至"喧播朝野，熏染成

俗，文人才士，乃依乐工拍弹之声，被以长短句，而淫词丽曲，布满天下矣。”（俞文豹《吹剑三录》）实际据现有资料看，最早依这种新声填词的大多是民间艺人歌女。“宴乐”曲调繁多，受到广泛的喜爱。唐代出现了许多繁荣的商业城市，在当时的大城市里，有很多专门靠演唱为生的乐工歌女。他们便配合着这种乐曲中的“新声”，创作了长短句参差的歌词，这样，词这种文学体裁便最先从民间产生出来。近代所发现的敦煌曲子词就证明了这一点。现经汇辑起来的敦煌曲子词共有一百六十多首，它们大都是盛唐时代直至唐末五代时期的作品，可能有某些作品还要更早一些。在保存的这一批词作中，除了有极少数几篇是文人的作品以外，绝大部分都是民间的歌曲，它们思想感情纯真、朴实，风格亦清新可喜。敦煌曲子词，在形式上有小令、中调和慢调，有只曲，有联章，已具备了长歌和短歌的各类形式，这说明词在当时民间艺人那里已发展到相当的成熟程度。

我们试举其中的几首为例：

菩 萨 蛮

枕前发尽千般愿，要休且待青山烂。水面上秤锤浮，直待黄河彻底枯。白日参辰现，北斗回南面。休即未能休，且待三更见日头。

鹊 踏 枝

叵耐灵鹊多满（谩）语，送喜何曾有凭据。几度飞来活捉取，锁上金笼休共语。 比拟好心来送喜，谁知锁我在金笼里。欲他征夫早归来，腾身却放我向青云里。

凤 归 云

征夫数载，萍寄他邦，去便无消息。累换星霜，月下愁听砧杵起。塞雁南行，孤眠鸾帐里。枉劳魂梦，夜夜飞扬。想君薄行，更不思量，谁为传书与？表妾衷肠，倚牖无言垂血泪。暗祝三光，万般无奈处。一炉香尽，又更添香。

第一首写青年男女的爱情盟誓，热情而泼辣，充满坚贞的信念。[菩萨蛮]是后世习用的词牌，但这首词与后世[菩萨蛮]在句式体格上有所不同，后代的[菩萨蛮]第三、四、八句均为五言，而这首词却分别是六、七、七言。但仔细考察，其第三句中的“面”、第四句中的“直待”、第八句中的“且待”，与后来“曲”里在上口唱时添加出来的所谓“衬字”（参见本书第九章第三节“散曲的体制特点”）十分相似，而这时的其他一些词里也有类似情况，这正是词在民间起始时通俗而便于上口歌唱的形态。

第二首利用把喜鹊拟人化来写女子的怨思。上片写思妇久盼丈夫不归，竟怨怒喜鹊报喜不准确，从而捉取锁入笼中；下片写喜鹊自诉冤情，殷望她丈夫早日归来，以使自己重获自由。全词写得活泼、诙谐，而又一往情深，充满浪漫主义情趣。第三首，写闺怨，情真语切，出语率直，而又细腻入微。在敦煌曲子词中，还有一种联章体，用同一词牌，重叠几次，来描写一桩故事或一组情景。例如[捣练子]咏孟姜女的故事：

捣 练 子

孟姜女，杞梁妻，一去燕山更不归。造得寒衣无人送，不免自家送征衣。

长城路，实难行，乳酪山下雪纷纷。吃酒只为隔饭病，愿身强健早还归。

堂前立，拜辞娘，不觉眼中泪千行。劝你耶娘少怅望，为吃他官家重衣粮。

辞父娘了入妻房，莫将生分向耶娘。君去前程但努力，不敢放慢向公婆。

这组词首尾不全，次序似也有颠倒处，应该还有若干章，惜未全保存下来。此外还有一组联章词，是写当时外出者不同命运的，共三首：

长相思

侣客在江西，富贵世间稀。终日红楼上，□□舞箸棋。频频满酌醉如泥，轻轻更换金卮。尽日贪欢逐乐，此是富不归。

哀客在江西，寂寞自家知。尘土满面上，终日被人欺。朝朝立在市门西，风吹泪□双垂。遥望家乡长短，此是贫不归。

作客在江西，得病卧毫厘。还往观消息，看看似别离。村人曳在道旁西，耶孃父母不知。□上剟排书字，此是死不归。

尽管这些词作显得比较粗糙，但它质朴浑厚，具有浓烈的生活气息，深刻地反映着现实生活。近代发现的唐写本《云谣集杂曲子》（简称《云谣集》）约三十首，另外还有写在佛经或残存文件纸背或夹缝中的，大约是当时的抄书人随便书写而无意中被记录下来，总共有一百六十多首。这些词的流传与成就，正好说明词首先起源于民间，并在民间首先流传和逐渐成熟起来的情况。

词由民间转入文人手中，即被正式引入文坛是经过一段时间的。最初吸取民间曲子词加以保存和加工仿制的大约是唐代的"教坊"。教坊是为宫廷演奏的音乐机关，它出于制曲演奏的需要，而大量做着收集各种乐曲的工作。唐崔钦的《教坊记》中列有曲名表，是了解当时教坊活动和曲目的重要文献，《曲名表》载有二百七十八曲（连大曲名共三百二十四曲），都是属于唐开元、天宝时期教坊乐工们保存和经常演唱的曲调。虽然原词没有保存下来，但从其中的许多曲名如《拾麦子》、《剉碓子》、《摸鱼子》、《拨棹子》等名称看来，所表现的是各种劳动内容或相关的感情，大约都是来自民间，或者是由乐工歌女们吸收民间乐曲而创作的。民间的曲调、曲词进入教坊，实际上也就是被引进到社会上层，从而会引起文人作家的注意，推动他们参加曲词的创作。

唐代诗歌创作繁荣，但诗与乐是分家的。当时为了歌唱上的需要，曾把五、七言绝句体诗歌入乐，这是从盛唐时代就屡见不鲜的。但绝句从体制上说，它只是按照近体格律写作的诗篇，并

不是歌词，因此，以绝句入乐，是很勉强的。权宜的办法就是由歌者在原诗的基础上加和声，加虚声、泛声，这我们从现存的皇甫松的《采莲子》一曲，还可以看出当时以绝句加和声的样子。

采莲子

菡萏香连十顷陂（举棹），小姑贪戏采莲迟（年少）。晚来弄水船头湿（举棹），更脱红裙裹鸭儿（年少）。

这首合乐的小诗见于《花间词》卷二，其中的“举棹”、“年少”是为了合曲趁拍而添的泛声，它与文意并无关系。另外还有一种方式是把诗的某些字词相叠成音。如王维的名作《送元二使安西》：

渭城朝雨浥轻尘，客舍青青柳色新。劝君更尽一杯酒，西出阳关无故人。

为了便于入乐歌唱，从而改为这样的三叠句：

渭城朝雨，渭城朝雨浥轻尘，浥轻尘。
客舍青青，客舍青青柳色新，柳色新。
劝君更尽，劝君更尽一杯酒，一杯酒。
西出阳关，西出阳关无故人，无故人。

此诗入乐后，名《渭城曲》，又称《阳关三叠》。但这毕竟不是解决问题的根本办法。可是尽管这样，一般文人还是习惯于如此，这大约是有两方面的原因，一是文人以写诗为高贵，他们不肯轻易地去为当时的所谓“俗曲”写什么歌词，要唱的话也只由乐工歌妓们去加工，他们也还是照传统的习惯自写他们的诗。另方面要写适合于音乐需要的歌词，即由乐定词，就不仅需要写诗的能力，还要有音乐的知识，这也并不是一般文人都能做得到的。但

这种局面必然会有所突破，据北宋音乐理论家沈括说：

诗之外又有和声，则所谓曲也。古乐府皆有声、有词，连属书之，如曰“贺贺贺”、“何何何”之类，皆和声也。今管弦之中缠声，亦其遗法也。唐人乃以词填入曲中，不复用和声。此格虽云自王涯始，然贞元、元和之间，为之者已多，亦有在涯之前者。（《梦溪笔谈·乐律》）

这里是说先写诗后配曲，借助于加和声勉强演唱，这是传统的方式。唐代文人打破这一格局的是从王涯（？——835）始。王涯乃唐贞元年间进士。王涯为配曲而写的词并没有留下来。不过早在王涯以前，已有这方面的资料。文人词作相传以李白的[菩萨蛮]、[忆秦娥]为最早。

菩 萨 蛮

平林漠漠烟如织，寒山一带伤心碧。暝色入高楼，有人楼上愁。玉阶空伫立，宿鸟归飞急，何处是归程，长亭连短亭。

忆 秦 娥

箫声咽，秦娥梦断秦楼月。秦楼月，年年柳色，霸陵伤别。
乐游原上清秋节，咸阳古道音尘绝。音尘绝，西风残照，汉家陵阙！

宋代黄升《花菴词选》称此“二词为百代词曲之祖”。但后世有些词论家或疑为伪作，① 但理由并不太充分。我们看今存的敦煌民间词，在盛唐或更早于盛唐时期，已经相当发达并趋于成熟。这时有个别文人开始仿效尝试写作，并表现出一定的水平，并不是不可理解的，如同时代的唐玄宗，也有[好时光]一首：

宝髻偏宜宫样。莲脸嫩，体红香。眉黛不须张敞画，天教入鬓

① 见明胡应麟《少室山房笔丛·庄岳谈委》等。

长。莫倚倾国貌，嫁取个有情郎。彼此当年少，莫负好时光。

继此以后，文人仿民间曲调从事词的创作者已屡见不鲜，如韦应物的[调笑令]：

胡马，胡马，远放燕支山下。跑沙跑雪独嘶，东望西望路迷。迷路，迷路，边草无穷日暮。

张志和的[渔歌子]：

西塞山前白鹭飞，桃花流水鳜鱼肥。青箬笠，绿蓑衣，斜风细雨不须归。

白居易的[忆江南]：

江南好，风景旧曾谙：日出江花红胜火，春来江水绿如蓝，能不忆江南？

刘禹锡的[潇湘神]：

斑竹枝，斑竹枝，泪痕点点寄相思。楚客欲听瑶瑟怨，潇湘深夜月明时。

韦词[调笑令]写边塞风光和征人迷茫思归的心理；张词[渔歌子]写渔父的生活兼寓其高雅的情怀；白词[忆江南]写回忆中的江南水乡美景；刘词[潇湘神]借写传说中的湘妃故事暗寓他被贬江南时的隐痛，都是成功之作。当然他们主要还是诗人，倚声作词对他们来说也只是在尝试阶段，但由于他们的文学修养，使新兴的歌词创作，在艺术上有很大提高，从而初步奠定了词在文坛上的地位。再从参加写作的人数（其他还有王建、戴叔伦等也有

词作）与篇章的数量看，填词的风气这时确已从民间逐渐传播到文人阶层来。而这期间应该说尤以比较接近民间的白居易和刘禹锡为最努力，据《尊前集》所载，白居易词二十六首，刘禹锡词三十八首。但这时的文人词，还仅限于篇幅短小的小令，这大约是最初文人还只习惯于以五、七言绝句诗入乐的传统，而倚声填写小令不过是在写绝句的基础上稍加变化，较易于掌握，而且有些词牌如[竹枝词]、[杨柳枝]、[浪淘沙]实际上就是七言四句的绝句，如刘禹锡的[竹枝词]：

白帝城头春草生，白盐山下蜀江清。南人上来歌一曲，北人陌上动乡情。

山桃红花满上头，蜀江春水拍山流。花红易衰似郎意，水流无限似侬愁。

刘禹锡的[杨柳枝]：

塞北梅花羌笛吹，淮南桂树小山词。请君莫奏前朝曲，听唱新翻杨柳枝。

南陌东城春早时，相逢何处不依依？桃红李白皆夸好，须得垂杨相发挥。

白居易的[浪淘沙]：

白浪茫茫与海连，平沙浩浩四无边。暮去朝来淘不住，遂令东海变桑田。

借问江湖与海水，何似君情与妾心？相恨不如潮有信，相思始觉海非深。

另外，刘禹锡填写过的《纥那曲词二首》。实际上也就是五言绝句四句：

杨柳郁青青，竹枝无限情。同郎一回顾，听唱纥那声。

蹋曲兴无穷，调同词不同。愿郎千万寿，长作主人翁。

前面我们曾经论到，词起源于民间。词这一新体音乐文学，是配合当时新兴乐曲而首先在民间制作、流传的，这一点由早期就已产生的敦煌曲子词可以证明。因此，把词的产生说成是“起于唐人绝句”是不正确的。但如果说词这一新形式被引入文坛，文人最初进行习作、试作的时候，每多喜欢或习惯于填写与绝句形式相同或相近的曲调，这确是事实，因为这对于他们来说，由于所倚的曲调短小，又早有将绝句入乐的传统，因而容易接受和易于驾驭。正因为这样一种现象，往往就给人一种误解，好象词就是由唐人绝句体蜕化出来的，而无视于词首先在民间产生、发展的那一前驱阶段。同时也未注意到，最初唐人绝句入乐，乃是先有诗，然后配以乐；而词的特点，却是“由乐定词”，即按照歌谱的长短、节奏来填上歌词。唐代诗人元稹已经认识到这一点，故在他写的《乐府古题序》里，曾经力图把以诗配乐与由乐以定词两种音乐文学类型加以区别开来，他说：

《诗》讫于周，《离骚》讫于楚，是后，诗之流为二十四名：赋、颂、铭、赞、文、诔、箴、诗、行、咏、吟、题、怨、叹、章、篇、操、引、谣、讴、歌、曲、词、调，皆诗人六义之余，而作者之旨。由“操”而下八名，皆起于郊祭、军宾、吉凶、苦乐之际。在音声者，因声以度词，审调以节唱。句度短长之数，声韵平上之差，莫不由之准度。而又别其在琴瑟者为操、引，采民甿者为讴、谣，备曲度者，总得谓之歌、曲、词、调，斯皆由乐以定词，非选调（疑当作“词”）以配乐也。由“诗”而下九名，皆属事而作，虽题号不同，而悉谓之为诗可也。后之审乐者，往往采取其词，度为歌曲，盖选词以配乐，非由乐以定词也。

元稹这段话虽然也有些论述含混的地方，如他把赋、颂、铭等有韵文章，也放到诗歌体作品中一起来论，但非常重要的一点，是

他把新兴的所谓歌曲词调，与传统诗歌入乐的方式做了区别。古代的诗、乐府也入乐，但那一般是“选词以配乐”，即先有诗篇然后去谱上乐调，而新兴的词曲之类，却是“由乐以定词，非选词以配乐”，即先有乐谱乐调，然后倚声填词，换句话说，也就是词为乐而写。了解和分别这一点是很重要的，因为：第一，这可以使我们正确地了解词的起源。如前人在探讨词的兴起时，有的从入乐的角度归结为古乐府或唐人近体绝句，或由句式特点考虑，归结为古代杂言诗等等，这都流于表面现象。词的兴起，既不是单纯诗歌在句式上的变化，也不是单纯由入乐这一点，而是由于它从一般意义上的入乐文学，即诗歌配乐歌唱，而走上了以音乐为主、以诗（词）从乐的方向。这正如胡震亨在《唐音癸签》（卷十五）中所说：“至唐人始则摘取诗句谱乐，继则排比声谱填词。其入乐之辞，截然与诗两途。”赵德麟《侯鲭录》（卷七）引王安石的话也说：“古之歌者，先有词，后有声，故曰‘歌永言，声依永’。如今先撰腔子后填词，却是永依声也。”了解到这一点，才能知道词的兴起乃是与我国古代音乐的繁荣、发展有关，同时也与我国诗歌更为音乐化的发展方向有关。第二，了解到词的“以词从乐”的这一重要特点，才可以充分说明它在体制上的诸多特点，这我们在下一节将要具体论说到。

词，这一新兴体音乐文学，经过在民间首先流行，又经过盛、中唐诗人的试作，很快就在文坛上发展起来。至晚唐五代时期，作者已多，并开始出现了词的专门作家和专门的词集，如温庭筠是第一个大力填词的词人，现存词七十多首，名为《金荃集》。后蜀赵承祚曾把唐五代的词编成集子，称《花间集》，共收作者十八人，词五百首。从此在中国文学史上词成为独立的一体，与诗并行发展。进入宋代以后，名家辈出，并出现了各种风格、流派的作品，使词这一形式达到高度繁荣的境地，成为标志着一个时代特色的文学。

词这一文学样式，从产生到发展，以至到繁荣鼎盛，是经历

了一个从所谓“俚俗”到“文雅”；从不多的曲调，到曲调的繁多；从格律不那么严格，到格律的定型化这样一个过程的。比如最初文人填词所用的曲调，不过是几个到几十个，待到清代人编辑词谱就多至八、九百调，二千多体。词在文坛上最初只是十多字、二、三十字的短章小调，即所谓“小令”，但到后来中调、长调则大量涌现，如《莺啼序》等所谓“慢词”，多达二百四十个字。词在格律上，最初也并不是那么严谨的，如元代沈义父《乐府指迷》说：“古曲谱多有异同，至一腔有两三字多少者；或句法长短不等者。盖被教师改换，亦有嘌唱一家多添了字。”但到了后来依谱填词，则完全要按照固定的格式。字句的长短、声韵的平仄一点儿不能错了。

第二节　词的体制特点

词，是歌词，是一种按照乐谱的曲调和节拍来填写、歌唱的文学，它与音乐有极密切的关系。所以词这一文学样式，它的种种特点，大都是由它的协乐的性质所规定的。

词在体制上的诸多特点，可以归纳为这样几个方面：词调、词体的类别、词的句式和声韵。

词　调

1．词调与词题　词调是指写词时所依据的乐谱、乐调。词既然是用来依谱歌唱的，因此，对于写好的每一首词来说，标明它是属于那一种乐调，就是很必要的。所以词与诗不同，在它前面所标示的名称，是乐调的名称，而不是词的题目。例如我们读一首词，可以看到它标示着[浪淘沙]、[西江月]、[水调歌头]等各种名字，这些名字并不就是词的题目，而指的是词调（词调数

目繁多，每种词调都有特定的名称，叫做“词牌”）。这一点是值得注意的。

那么，词牌与词的内容之间有没有关系呢？词除了词调以外，是不是还需要另有题目呢？这如果从词的发展上看，最初的情况和后来的情况是有不同的。在词的起始阶段，调名和词的内容往往是一致的，因此调名也就是词名，就是词的题目。例如，温庭筠有[更漏子]词四首，“更漏”是夜的代称，[更漏子]是词调的名称，而他的四首词的内容，也无一不是咏夜间闺情的。如[更漏子]：

柳丝长，春雨细，花外漏声迢递。惊塞雁，起城乌，画屏金鹧鸪。　香雾薄，透帘幕，惆怅谢家池阁。红烛背。绣帘垂，梦长君不知。

其二：

玉炉香，红蜡泪，偏照画堂秋思。眉翠薄，鬓云残，夜长衾枕寒。　梧桐树，三更雨，不道离情正苦。一叶叶，一声声，空阶滴到明。

另外两首，其中也有“银蠋尽，玉绳低，一声村落鸡”与“星斗稀，钟鼓歇，帘外晓声残月”等句，也都是咏夜景的。可知在这种情况之下，[更漏子]既是这四首词的调名、词牌，又是这四首词的题目，两者是一回事。其他如唐张志和的[渔歌子]是咏渔父生活的，白居易的[忆江南]是写追忆江南景物的，词的内容与调名完全相合，因此调名也就是题目，就是词名，这在词的初起阶段，往往如此。所以刘师培在《论文杂记》十六说：

唐人之词多缘题生咏：如填[临江仙]之调者，皆咏水仙；填[女冠子]之调者，皆咏道情；填[河渎神]之调者，皆咏祟祠；填[巫山一段云]之调者，皆咏巫峡。以调为题，此固唐人之遗法也。

这种“缘题生咏”、以调为题的情况，称做“本意”，它是无需另有题目的。但到了五代，特别是到了宋初以后，情况就很不同了。除了极少数的作品，内容和词调名一致以外，绝大部分词的内容和调名完全是两回事，温庭筠《黄昙子歌序》云：“凡歌辞，考之与事不合者，但因其声而作歌尔。”这是说，作者可以只按照原乐曲的曲调填写与原调本事不同的词。当乐曲不传，或作者并不谙乐理时，则只是按照某一词调、词牌的格式（段数、句数、韵数、字数和平仄）来填词了，词的内容与调名曲调已完全无关，这样，为了点名词旨，说明所写词的内容，就需另有题目。我们仍以[更漏子]一调为例，宋初著名词人晏殊（公元991—1055年，字同叔）也有[更漏子]两首：

> 蕣华浓，山翠浅，一寸秋波如剪。红日永，绮筵开，暗随仙驭来。遏云声，回雪袖，占断晓莺春柳。才送目，又颦眉，此情难得知。

> 雪藏梅，烟着柳，依约上春时候。初送雁，欲闻莺，绿池波浪生。探花开，留客醉，忆得去年情味。金盏酒，玉炉香，任他红日长。

在[更漏子]词牌下，前一首注“佳人”，后一首注“早春”，所注的就是词题。这种只利用某一词调和格式，而词的内容与词牌的原意没有关系（晏殊这两首词与“更漏”，即“夜”，就无关系。）。词牌下另标题目的情况，在后来的词作中属大多数。一般说来，标在词牌下的词题都是很简短的，旨在点出词意而已，如“别意”、“春思”、“踏青”、“早行”、“咏梅”、“端午”、“上元”、“怀人”、“留别”等等。但也有略如诗题较长的，如“题连州翼然亭呈欧守”（严次山[水龙吟]）、“越中岁暮，闻箫鼓感怀”（姜白石[玲珑四犯]）、“京口北固亭怀古”（辛弃疾[永遇乐]）等等。另外，也有在词前加序文的，如辛弃疾

[贺新郎]（把酒长亭说）一词，前面就加有序文：

陈同父（陈亮）自东阳来过余，留十日，与之同游鹅湖，且会朱晦庵于紫溪，不至，飘然东归。既别之明日，余意中殊恋恋，复欲追路，至鹭鸶林，则雪深泥滑，不得前矣。独饮方村，怅然久之，颇恨挽留之不遂也。夜半投宿吴氏泉湖四望楼，闻邻笛悲甚，为赋《乳燕飞》以见意。又五日，同父书来索词，心所同然者如此，可发千里一笑。

这种在词作前加序以说明作词的缘由，在宋代和宋以后是颇不少见的，只是一般并没有这么长而已。

上面所说的用词牌来名篇，下注词题，是就大多数情况而言。另外，也有根据作品的内容命题，并用词题名篇，而把所用的词牌附注在题下的，如宋代张宗瑞（名辑，自号东泽，有《欸乃集》的词作就是这样的。现举其两首为例：

比　梅

深夜沉沉尊酒，酒醒客衾寒透。城角挟霜飞，吹得月如清昼，僝愁，僝愁，比著梅花谁瘦。

貂裘换酒

笛唤春风起，向湖边、腊前折柳。问君何意，孤负梅花立晴昼。一舸凄凉雪底，但小阁、琴棋而已。佳客清朝留不住，为康庐，只在家窗里。湓浦去，两程耳。草堂旧日谈经地，更从容，南山北水，庾楼重倚。万卷心胸几今古，牛斗多年紫气。正江上，风寒如此。且趁霜天鲈鱼好，把貂裘，换酒长安市。明夜去，月千里。

前一首"比梅"后注"寓[如梦令]"；后一首"貂裘换酒"后注"寓[贺新郎]"。这就跟我们前面所说的用词牌名篇，下注词题的情况正相反了。后代有一些词谱著作，往往把"比梅"、"貂裘换酒"等分别说成是[如梦令]、[贺新郎]的别调，这是误解，不对的。

2．**词调和词调名称的来源**　唐宋时代，词调的数量是很多的，有的来源于民间音乐，有的是由外域或少数民族地区传入的；还有相当一部分是当时的歌伎乐工和懂得音乐的文人制作的。经过长期的积累，流传下来的词调是相当可观的。清初万树撰《词律》，收有六百六十调；清康熙命词臣王奕清等编纂《钦定词谱》，列入八百二十六调，所收尚不完全。以后还陆继有人补辑，总数当不下一千余调。词调的数目浩繁，而情况也颇复杂，值得注意的有两种情况：

第一，同调异名，就是同一个词调而有数种不同的名称，也就是一个词调除本名外，还有别名。例如：

[长相思]又名[双红豆]、[山渐青]、[忆多娇]。

[念奴娇]又名[庆长春]、[酬江月]、[大江东]、[杏花天]、[寿南枝]、[百字令]、[赤壁词]等。

[蝶恋花]又名[鹊踏枝]、[凤栖梧]、[一萝金]、[明月生南浦]、[卷珠帘]、[鱼水同欢]等。

[忆江南]又名[梦江南]、[望江南]、[江南好]、[梦江口]、[谢秋娘]、[春去也]、[归塞北]等。

[采桑子]又名[丑奴儿令]、[罗敷艳歌]、[罗敷媚]等。

[多丽]又名[绿头鸭]等。

此外，仍很多，不胜枚举。即上述别名亦未全举，如[念奴娇]一调有别名二十二个；[蝶恋花]一调有别名十六个等。造成这种同调异名的情况，其原因是多方面的，或者是由于同一词调而用韵有平、仄的不同，因此立有两个名称，如用仄韵的名[多丽]，用平韵的名[绿头鸭]。或者由于前人的词作很有名，因而摘取其中的名句，来代替原来的调名，如苏轼有[念奴娇]一首，内容是写三国时代赤壁之战的，词中有“大江东去”的句子，因而产生了[大江东]、[赤壁词]等别名。又因[念奴娇]为一百个字，所以又产生了[百字令]、[百字谣]的名称。又如叶梦得[贺新郎]词，其中有“谁为我唱金缕”句，故又别称[金缕曲]；前人[贺新郎]

词中有“乳燕飞华屋”句，故[贺新郎]调又有[乳燕飞]的别名。宋代词人，也或竟出于喜新厌旧的心理，因而抛开旧名而标新立异，为一些词调另立了各种新名。这种同调异名的情况，如果不加仔细辨认，往往产生误解。

另外，还有一种情况是词调不同，而又取了同一名称的，如[相见欢]与[锦堂春]，都别名为[乌夜啼]；[浪淘沙]与[谢春池]，都别名为[卖花声]。又[新雁过妆楼]别名[八宝妆]，而又有[八宝妆正调]实际不同调，这也是容易混淆的地方。

第二，同调异体，是说一种词调而有多种别体。前人编纂词律、词谱，往往先列“正体”，所谓“正体”，是指出现的时代早或者作者较多的一种，然后罗列“别体”，称为“又一体”。相对“正体”的所谓“别体”，是因为它们在字数、句逗和用韵等方面有差异。有的词调，可以有数种或十数种不同的“别体”。在同一词调的各体之间，有的只有微小的差别，例如按照万树的《词律》：

何满子　　和凝

写得鱼牋无限，其如花锁春晖。目断巫山云雨，空教残梦依依。却爱熏香小鸭，羡他长在屏帏。

又一体　　孙光宪

冠剑不随君去，江河还共恩深。歌袖半遮眉黛惨，泪珠旋滴衣襟。惆怅云愁雨怨，断魂何处相寻。

又一体　　毛熙震

无语残妆淡薄，含羞亸袂轻盈。几度香闺眠过晓，绮窗疏日微明。云母帐中偷惜，水精枕上初惊。笑靥嫩疑花坼，愁眉翠敛山横。相望只教添怅恨，整鬟时见纤琼。独倚朱扉闲立，谁知别有深情。

和凝的一首出现最早，被列为“正格”，全词三十六字。孙光宪一首称“又一体”，差别只在第三句由六字句变七字句，全词多

一字，为三十七字。毛熙震实际与孙光宪词句式完全相同，只是把前调加一叠改为双调，这也就成为一种别体。总的说来，它们之间的差异是不大的。但在各体之间也有差异很大的情况，如[定风波]一调，《词律》列欧阳炯的“暖日闲窗映碧纱”一首为“正格”，下面则列苏轼、孙光宪、张翥、柳永等人的作品为“又一体”。各体之间有六十二字、六十三字、九十九字、一百字和一百四字的不同，而且句式和韵位也互有差异。造成这种同调异体的原因，主要是唐宋时代许多词人是懂得音乐的，他们遵照乐谱填词，只要合乐可唱，便不斤斤计较于字句，所以虽然遵照同一词调、乐谱，也会产生差别。这与后来乐谱已失，而专门根据从前人作品中总结出来的字句格律来填写，情况是不一样的。初期词是有灵活性的——当然是在音律的容许范围内，而后期却只是亦步亦趋，只讲究词式的长短句格，变得定型化了。

关于词调和词体的数目情况，据杜文澜《词律续说》中云：

> 《钦定词谱》列八百二十六调，二千三百六体；今《词律》六百六十调，一千一百八十体；又《拾遗》（按指徐诚庵《词律拾遗》）补一百六十五调，四百九十五体；又续得五十余调，列为补遗。调虽略备，体尚未全。

可见词调既已繁多，而词体更是加几倍，不过词体这样多，也正说明起始写词，虽有音律格调的限制，但也不是没有较大的灵活性的。

下面我们再谈一下关于词调名称的来源问题。

词调是词的乐谱，每个乐谱都有个特定名称又叫做“词牌”。在讲到“词调与词题”的时候，我们曾说到过，在词起始的时候，有一部分词属于“本意”，即词牌的名称和词作的内容是有关系的，换句话说，也就是词牌的名称或者就来源于最初词作者所咏的内容，如[更漏子]、[忆江南]之类。但这并不是普遍的情况，在大多数情况下是先有词调，而后按调填词，词调的名称已

是先词就有了。那么，众多的词调的名称——也就是词牌名，是怎样来的呢？就我们现在所知道的情况说，词牌名称的来源是多方面的：

1）有的词牌名是由其他乐曲的名称借用或转化来的。例如唐代大曲、法曲盛行，所谓大曲、法曲，乃是一种大型的歌舞剧曲，用许多的乐曲组成。有些词调就是摘取大曲、法曲中的一段而制成的，这样沿袭下来也就变成了词牌的名称。比如大曲中有《水调歌》，后来便把《水调歌》的开头一段制词，做为词的乐谱，这样就有了[水调歌头]的词牌。其他如[齐天乐]、[万年欢]、[彩云归]等，都是大曲中原有的名称。又如[竹枝]，原是长江中上游的民歌曲调，后经文人采用来做为词调，因而又有了[竹枝]的词牌。至于[乌夜啼]、[武溪深]、[长相思]等，本是古乐府的曲名，后来也借做词牌名。

2）有的词牌名取自人名或地名，如[念奴娇]，念奴，本是唐代天宝年间一个能歌善舞的倡女的名字；[多丽]，多丽，原也是一个善弹琵琶的歌女的名字。至于[沁园春]，沁园，乃是汉代沁园公主的园名；[金谷曲]，金谷，乃是晋代石崇的园名，故[金谷曲]又名[园林好]。其他如[扬州慢]、[荆州亭]、[南浦]、[八声甘州]等，就更明显地是取自地名了。

3）有的词牌名取自前人的诗意，如[蝶恋花]取自梁元帝"翻阶蛱蝶恋花情"；[点绛唇]取自江淹"白雪凝琼貌，明珠点绛唇"；[鹧鸪天]取自郑嵎的"春游鸡鹿塞，家在鹧鸪天"；[醉东风]取自李白"丝管醉东风；[玉楼春]取自白居易的"玉楼晏罢醉和春"等等。这也是许多词牌名十分优美、富于诗意的缘故。

4）有的词牌的名称是含有典故的，如[解语花]，出自《开元天宝遗事》："太液池有千叶白莲，数枝盛开。帝与贵戚宴赏焉，左右皆叹羡久之。帝指贵妃示于左右曰：'争如我解语花！'。"[解佩令]，则见于《列仙传》：江妃二女，游于江滨，见郑交甫，遂解佩与之。交甫受佩而去，数十步，怀中无佩，女亦不见。这

些都是含有故事内容的。

5）有的词牌名是由词的字数来的，如[十六字令]全词共十六个字；[百字令]，全词共一百个字。另有[三字令]，是因为词的每句都是三个字而得名。

总之，词牌名称的来历是很复杂的，有的来历是清楚的，而大多数已经不太清楚了。但值得注意的是，有些词牌取什么名称，当与曲调的声情是有联系的。原来的词调、乐谱，早已经失传了，但从唐宋词人按谱协律所作的词来看，还可以约略推知某些词调的声情，如[蝶恋花]是属于凄婉的腔调，[杨柳枝]属于缠绵婉转的腔调；[满江红]、[浪淘沙]则属于激壮、豪放的腔调。这样看来，调名与曲调的乐腔不是没有联系的了。

词体的类别

1．小令、中调、长调　词，根据乐调上的变化，发展出长短不同的篇章，一般分为小令、中调、长调三类。按照清代毛先舒的解释，认为五十八字以内为“小令”；五十九字至九十字为“中调”；九十一字以外为“长调”。前人也有反对这种分法的，认为过于“拘执”，如万树《词律发凡》云：

> 愚谓此亦就《草堂》（按指明嘉靖顾从敬刻《类编草堂诗余》）所分而拘执之，所谓定例，有何所据?若以少一字为短，多一字为长，必无是理。如[七娘子]有五十八字者，有六十字者，将名之曰‘小令’乎？抑‘中调’乎？如[雪狮儿]有八十九字者，有九十二字者，将名之曰‘中调’乎？抑‘长调’乎？”

徐釚在《词苑丛谈》中也说：

> 唐人长短句皆“小令”耳（按这点不符合事实），后演为“中调”、为“长调”一名。而有“小令”，复有“中调”、有“长调”，或系之以犯、以近、以慢别之。

实际上，词有小令、中调、长调之分，还是客观存在的，大约这种分类，主要靠乐调上的根据。乐曲有简有繁，由简趋繁，词也有长短之不同，后世乐调已失传，就容易专从字数上看，也就容易绝对化。我们只要把它们了解为大致上的分类就是了。

"令"词是短章，有人认为"令"的名称来自唐代的酒令。因唐代人往往于宴会上即席填词，利用时调小曲当做酒令，如刘攽《中山诗话》载："唐人饮酒，以令为罚，韩吏部（韩愈）诗云：'令征前事为。'白傅(白居易)诗云：'醉翻襕衫抛小令。'今人以丝管歌讴为令者，即白傅所谓。"又范摅《云溪友议》记载裴諴与温歧"二人又为新添声《杨柳枝》词，饮筵竞唱其词而打令也。"当时以短曲歌词为行酒令之曲，遂有令曲、小令的名称。"中调"长于小令，一般又有"引"和"近"的称呼。"引"是"引歌"的意思，原是指唐代大曲的先头部分，"引歌"做为词调填词，比"令"要长。"近"又称为"近拍"，也是长于令曲的词调。"中调"词一般在词牌上就加有"引"、"近"、"近拍"的字样，如[清波引]、[翠华引]、[好事近]、[荔枝香近]、[快活年近拍]、[隔浦莲近拍]等。"长调"又称"慢曲"，它是词调中的长曲子。从词在文坛上的演化和发展上看，最早出现的是大量的令词，稍后才出现了大量的中调、慢曲。故清宋翔凤《乐府余论》上说：

> 词自南唐以来，但有小令，其慢词起自仁宗朝。中原息兵，汴京繁庶，歌台舞榭，竞试新声。耆卿（柳永）失意无聊，流连坊曲，遂尽收俚俗言语编入词中，以便伎人传唱，一时动听，散布四方。其后东坡（苏轼）、少游（秦观）、山谷（黄庭坚）辈，相继有作，慢词遂盛。

这并不完全符合事实。我们从近代发现的《敦煌云谣曲子词》中来看，唐代民间词中短调固然不少，但中调如[洞仙歌]七十七字，[凤归云]八十四字，甚或已有百字以上的长调，如[内家娇]一百

零四个字，[倾杯乐]则长达一百一十个字。从文人创作上看，唐五代词作中，也有个别的长调作品。但如果从大量的出现来说，短章的令词确实较早，然后才是中调、长调，而宋代仁宗朝的柳永确是文人中第一个大量创作"长调"词即慢词的词人。

词调的繁简长短，影响到词的篇幅字数，其间的悬殊是很大的，如最短的令词只有十四个字、十六个字，而最长的长调则在二百字以上。如长调中的[稍遍]、[戚氏]、[莺啼序]，则分别为二百零三字、二百十二字、二百四十字。象柳永的[戚氏]算是长调词中很典型的一首：

> 晚秋天，一霎微雨洒庭轩。槛菊萧疏，井梧零乱，惹残烟。凄然，望江关，飞云黯淡夕阳间。当时宋玉悲感，向此临水与登山。远道迢递，行人凄楚，倦听陇水潺湲。正蝉吟败叶，蛩响衰草，相应声喧。 孤馆，度日如年，风露渐变，悄悄至更阑。长天净，绛河清浅，皓月婵娟。思绵绵，夜永对景，那堪屈指，暗想从前，未名未禄，绮陌红楼，往往经岁迁延。 帝里风光好，当年少日，暮宴朝欢。况有狂朋怪侣，遇当歌对酒竞留连。别来迅景如梭，旧游似梦，烟水程何限。念利名憔悴长萦绊，追往事空惨愁颜。漏箭移、稍觉轻寒，听呜咽，画角数声残。对闲窗畔，停灯向晓，抱影无眠。

但蓄意填写这类大型长调的人是不多的，从长调词的创作看，一般百字左右的比较常见，如[满庭芳]、[水调歌头]、[念奴娇]、[水龙吟]、[沁园春]、[贺新郎]等是惯用的。

2. 单调、双调、三叠、四叠　词，除有小令、中调、长调的区分以外，按照每一首词内的分段情况，还有所谓单调、双调、三叠、四叠的不同。

单调词不分段，往往就是一首小令，而且在小令中也属字数最少的一种。如李清照的[如梦令]：

> 昨夜风疏雨骤，浓睡不消残酒。试问卷帘人，却道海棠依旧。知否？知否？应是绿肥红瘦。

贺铸的[捣练子]：

收锦字，下鸳机，净拂床砧夜捣衣。马上少年今健否?过瓜时见雁南飞。

单调词字数少，篇幅短，内容比较简单，是词初起时流行的词调，其他如[忆江南]、[柳枝词]、[十六字令]和[调笑令]等都属于单调一类。

双调，就是一首词包括两个段落。词的段落有专门的名称，叫做“片”。双调词分前后两片，前段称前片或上片，后段称后片或下片。“一片”也叫一阕，或一遍，“阕”和“遍”都是音乐上的名称。“阕”，表示乐曲暂时的停顿或休止；“遍”表示唱完一遍。因此，双调词的前、后段也称为前、后阕或上、下阕。但有时一首词，习惯上也可叫做一阕。

双调词在小令、中调和长调中都有，是词调中最常见的。双调词一般的情况是上下两片的字数、押韵的位置和平仄格式相同或基本相同，如李清照的[一剪梅]：

红藕香残玉簟秋。轻解罗裳，独上兰舟。云中谁寄锦书来？雁字回时，月满西楼。 花自飘零水自流。一种相思，两处闲愁。此情无计可消除，才下眉头，又上心头。

这是一首双调，上、下片各三十个字，平仄格式相同，押韵位置也相同，各三平韵。

范仲淹的[苏幕遮]：

碧云天，黄叶地。秋色连波，波上寒烟翠。山映斜阳天接水。芳草无情，更在斜阳外。 黯乡魂，追旅思。夜夜除非，好梦留人睡。明月楼高休独倚。酒入愁肠，化作相思泪。

这首双调词上、下片各三十一个字，平仄格式相同，押韵位置相同，各四仄韵。象以上这样的双调词，前后两片实际是同一格式的重复。但也有稍有出入的，如陆游的[夜游宫]：

雪晓清笳乱起，梦游处、不知何地？铁骑无声望似水。想关河，雁门西，青海际。 睡觉寒灯里，漏声断、月斜窗纸。自许封侯在万里。有谁知，鬓虽残，心未死？

这首双调词上片二十九字，下片比上片少一个字。除这点以外，平仄格式和韵位均相同，上、下片皆四仄韵。在双调词中，上、下片相同或基本相同的比较多，特别是有的双调词，原本是单调，后来把它重叠一下，也就成了双调。如[天仙子]在唐五代时本属仄韵单调小令，全首三十四字，五仄韵，后来有人把它重叠为双调，如张先的[天仙子]：

水调数声持酒听，午醉醒来愁未醒。送春春去几时回？临晚镜，伤流景，往事后期空记省。 沙上并禽池上暝，云破月来花弄影。重重帘幕密遮灯，风不定，人初静，明日落红应满径。

其他象[江城子]、[何满子]等调，也都是先有单调，后加以重叠变为双调。在这种情况下，当然上、下片完全是一致的了。

但在双调词中也有上、下片不同的，如姜夔的[淡黄柳]：

空城晓角，吹入垂杨陌。马上单衣寒恻恻。看尽鹅黄嫩绿，都是江南旧相识。 正岑寂，明朝又寒食。强携酒，小桥宅。怕梨花落尽成秋色，燕燕飞来，问春何在？唯有池塘自碧。

这首双调词上片二十九字，下片三十六字，平仄格式，句式、押韵（上片三仄韵，下片五仄韵）都不相同。还有上、下片连平仄韵也不同的，如潘阆的[忆余杭]：

长忆西湖，尽日凭栏楼上望，三三两两钓鱼舟，岛屿正清秋。笛声依约芦花里，白鸟数行忽惊起。别来闲整钓鱼竿，思入水云寒。

这首双调词上、下片字数不同，平仄格式、句式也不同，而且上片两平韵，下片两仄韵、两平韵。这都是属于双调词中上、下片差异大的。但是在双调词中，上下片相同和大同小异的比较多。

至于三叠（三段）、四叠（四段）的词是比较少的，都属于长调（慢词）词一类。三叠词除我们前面征引过的[戚氏]外，还有[夜半乐]、[兰陵王]、[宝鼎现]等少数词调。四叠则极少见。现传吴文英的[莺啼序]一首，全词二百四十字，在词调中是最长的了。

最后要说明的是，词虽分为双调、三叠和四叠，但仍是一首。在内容上、构思上一般是前后相连接的，只是有的明显，有的较曲折一些罢了。

词的句式和声韵

1. *词的长短句式* 词在句式上是以参差不齐为特点的。近体诗（律诗、绝句）是整齐的五言或七言；古体诗、乐府诗有杂言体，但只占一部分，而且即使是杂言诗，往往也是以比较整齐的句式为主，其中掺杂某些长短不齐的句式而已。但词在句式上的基本特征是长短句。词的句式从一字句到十一字句都有，如：

一字句

天，休使园蟾照客眠。（蔡伸[十六字令]）

归，猎猎薰风飐绣旗。（张孝祥[十六字令]）

二字句

江国，正寂寂。（姜夔[暗香]）

欢情，对佳丽地，任金罍罄竭，玉山倾。（柳永[木兰花慢]）

三字句

江南好，风景旧曾谙。（白居易[忆江南]）

靖康耻，犹未雪；臣子恨，何时灭。（岳飞[满江红]）

四字句

香冷金猊，被翻红浪，起来慵自梳头。（李清照[凤凰台上忆吹箫]）

明月如霜，好风如水，清景无限。（苏轼[永遇乐]）

五字句

帘外雨潺潺，春意阑珊。（李煜[浪淘沙]）

芦叶满汀洲，寒沙带浅流。（刘过[唐多令]）

六字句

醉里挑灯看剑，梦回吹角连营。（辛弃疾[破阵子]）

楼外河横斗挂，淮上潮平霜下，樯影落寒沙。（贺铸[水调歌头]）

七字句

独上小楼春欲暮，愁望玉关芳草路。（韦庄[木兰花]）

江水西头隔烟树，望不见，江东路。（黄庭坚[望江东]）

八字句

剩水残山无态度，被疏梅料理成风月。（辛弃疾[贺新郎]）

问江路梅花开也未？春到也，须频寄（程垓[酷相思]）

九字句

燕子不知何世，入寻常巷陌人家相对。（周邦彦[西河]）

恰似一江春水向东流。（李煜[虞美人]）

十字句

见说到天涯芳草无归路。（辛弃疾[摸鱼儿]）

最好是一川夜月光流渚。（晁补之[摸鱼儿]）

十一字句

不知天上宫阙今夕是何年？（苏轼[水调歌头]）

不应有恨何事长向别时圆。（苏轼[水调歌头]）

从上面举的各种句式看，词确实是长短句式很多样的。但在这些句式中有的是大量出现的，如四、五、六、七字句式各调中为常见，其次是二、三句式也不罕见，一、八、九、十、十一字句，就比较少有了，特别是一字句仅见于[十六字令]一调，十字句仅

见于[摸鱼儿]一调。

词在句式上的特点除了长短句以外，还有两点与诗不同，值得注意：

1）领字问题。词在句式中往往使用领字，所谓“领字”，就是在一句的开头，有一个字、两个字，以至三个字，在语气上稍作停顿（但并不点断），在语意上领起下文，起有一种特殊作用的字。张炎在《词源》中说：

> 词与诗不同，词之句语有二字、三字、四字至六字、七、八字者，若堆叠实字，读且不通，况付之雪儿乎？合用虚字呼唤，单字如“正”、“但”、“甚”、“任”之类；两字如“莫是”、“还又”、“那堪”之类；三字如“更能消”、“最无端”、“又却是”之类。此等虚字，却要用之得其所。

这里所说的供“呼唤”用的虚字，也就是我们上面说的“领字”。领字多数是虚词，另外就是用动词，以一个字的为最多。据元代陆辅之在《词旨》中统计，词中常用作领字的单字有“任、看、正、待、乍、怕、总、问、爱、奈、似、但、料、想、更、算、况、怅、快、早、尽、嗟、凭、叹、方、将、未、已、应、若、莫、念、甚”等共三十三个。实际上还不止此，此外还有且、纵、渐、怎、恁、又、尚、须、也、恨、对、望等等，全部统计出来恐怕不下七、八十个字。另外，双字、三字的领字也不限上述张炎《词源》所举，如双字的尚有“何况”、“几度”、“未省”、“须知”等，三个字的有“怎奈何”、“终不似”、《最堪爱》等等，由此也可知用领字，乃是词在句式上的一个很大特点。

领字，虽然有单字或两个字、三个字的几种，但单字领是最值得注意的。单字领又称“一字逗”，它在词中数量最多，而且构成了词的句法与一般诗歌绝不相同的节奏，例如：

> 对长亭晚。（柳永[雨霖铃]）

又酒趁哀弦。（周邦彦[兰陵王]）
但目送芳尘去。（贺铸[青玉案]）
怅客里光阴虚掷。（周邦彦[六丑]）
问江路梅花开也未？（程垓[酷相思]）

从这些例句可以看到，一字做领字（一字逗）可以跟各种句式相结合，分别构成上一下三、上一下四、上一下五、上一下六和上一下七等不同节奏，这是词中所特有而诗中所没有的。又词中的一字逗大多是去声，这也是它的特点。

2）词的五言句、七言句的句法问题。近体诗（律诗、绝句）的诗句是五言或七言，词也有五言句或七言句，但在句法上，词还是有特殊性的。近体诗的五言句在句法上是上二下三，七言句是上四下三，几乎没有例外，如：

西陆——蝉声唱，南冠——客思深。（骆宾王《在狱咏蝉》）
深林——人不知，明月——来相照。（王维《竹里馆》）
万里悲秋——常作客，百年多病——独登台。（杜甫《登高》）
朱雀桥边——野草花，乌衣巷口——夕阳斜。（刘禹锡《乌衣巷》）

象近体诗这样的句法、节奏，在词的五言、七言句中也是有的，如五言句“斫去——桂婆娑”（辛弃疾[太常引]）；“梦入——芙蓉浦”（周邦彦[苏幕遮]）等。七言句“雪天分外——精神好”（朱淑真[绛都春]）；“四十三年——如电抹”（苏轼[木兰花令]）等。这种跟诗的句法相同的情况，在词的五、七言句法中占多数。但在词中有另一种情况，却是诗中所没有的，那就是五言句的上三下二和七言句的上三下四，如：

千万遍——阳关。（李清照[凤凰台上忆吹萧]）
一声声——更苦。（姜夔[齐天乐]）
杨柳岸——晓风残月。（柳永[雨霖铃]）

不堪听——急管繁弦。（周邦彦[满庭芳]）

词的五、七言句这种句法、节奏（包括上述的上一下四、上一下六），可以说是词所独具的，与诗句完全不同。当然，词中的其他句式的节奏往往也是多样的，如三字句有上二下一（“柳丝长”）和上一下二（“照无眠”）的不同；六字句有上四下二（“气吞万里如虎”）和上二下四（“何逊而今渐老”）的不同等等。这种种句式中拍节的不同，最初都是与它所配合的乐调要求有关。

2．*词的声韵格律*　词与近体诗一样，是讲究平仄格律的，但它们之间也有同异。从相同的方面说，词基本上接受了近体诗的轻重音（即平仄声调）双双对比的方式，即近体诗的所谓律句形式。但是词一方面把平仄分得更细，即不仅讲平仄，还要讲“四声”；一方面它又对近体诗的平仄对比排列的方式加以突破，并不完全谨守律句的格式。为什么会有这一现象呢？这是因为近体诗虽然出于音声和谐的要求而讲平仄格律，但它毕竟只诉诸音唇口诵；而词却是歌词，是要依照曲谱、配合乐器来歌唱的。因此，词在写作时，对汉字声调上的要求会更严更细，同时在排列上也要照顾到乐调的要求，而不能过分呆板划一。

词所以吸收近体诗的平仄律，这是因为近体诗把汉字分为“四声”，并加以轻重相间的合理搭配，本身包含了一种使音声和谐、便于上口的因素，而这对于依谱歌唱来说，当然也是需要的。但是近体诗虽分汉字为“四声”，却又简化为平仄，这对于只付诸口诵来说，基本可以满足，但如果配合乐谱声情，做到唱起来韵圆腔润，却又有不够的地方。因此，对于“倚声”文学的“词”来说，它就不仅讲究平仄，还要更充分地利用“四声”，即又讲平仄，又论四声。本来“四声”的区别，对于达情入调来说是有影响的，正如《元和韵谱》中所谓“平声者哀而安，上声者厉而举，去声者清而远，入声者直而促”。而诗律却只归纳之为平与仄（上、去、入）两类，词却要求全面地来使用，以使它

们能各尽其妙。故李清照在《词论》中说："盖诗文分平侧，而歌词分五音（按指唇、齿、喉、舌、鼻五个发声部位），又分五声（按指阴平、阳平和上、去、入），又分六律，又分清浊轻重，……本押仄声韵，如押上声则协，如押入声则不可歌矣。"（见《苕溪渔隐丛话》后集卷三十三）又《词学集成》引仇山村的话说："世谓词为诗之余，然词尤难于诗，词失腔犹诗落韵。……词乃有四声五音，均拍轻重清浊之别。"俞彦《爰园词话》对这点说的更清楚："词全以调为主。调全以学为主。音有平仄，必多不可移者，间有可移者。仄有上、去、入，多可移者，间有必不可移者。倘必不可移者，任意出入，则歌时有棘喉涩舌之病。"可见因为词要倚声歌唱，按谱填词，只有把音乐的高低与声情和字调的升降紧密结合起来，唱时才能珠圆玉润，才能有一种抑扬亢坠的音乐美感，不致落腔以至违情。

当然，词调用字分四声，并不是对每个字都这样要求。词中须严守四声的地方，一般是在最紧要处，如转折处或结尾处。万树《词律发凡》指出："尾句尤为吃紧，如[永遇乐]之'尚能饭否'，[瑞鹤仙]之'又成瘦损'，'尚'、'又'必仄；'能'、'成'必平；'饭'、'瘦'必去；'否'、'损'必上，如此然后发调。末二字若用平上，或平去、或去去、上上、上去，皆为不合。"词在某些转折处，不仅要论四声，而且有时要特别规定用仄声中的"去声"，《词律》谓"名词转折跌宕处，多用去声。"又说："当用去者，非去则激不起，用入且不可，断断勿用平、上也。"可以说，词与诗一样讲平仄，但由于它的"倚声"性质，即付之歌管的需要，往往要求得更细、更严。当然这是指词尚未离曲谱时候的情况，至于后来音谱歌法失传，一般文人只把词做为抒情诗来创作的时候，这样细、严的要求也就失去意义，事实上往往也就不再过分讲求了。

另外，词虽然在平仄的运用上，一般也遵守近体诗的两平两仄相间的轻重律，但也有所谓"拗字"、"拗句"的问题。如四言

的出现“平仄平仄”、“仄仄仄仄”，五言的出现“仄平平平仄”、“仄仄仄平平”以至连用五平或五仄，其他句式亦同样有这种情况。遇到这种拗句，是规定只能照填，不可以更改的，也用不着“救”（近体诗遇拗句，后面必须补救）。因为词里面用拗句是格律所规定的。故万树《词律自序》曾经指出：“夫今所疑拗句者，乃当日所为谐音协律者也；今之所谓顺句者，乃当日所为捩喉扭嗓者也。”如谢元淮的《填词浅说》中曾经举例并论说：“查程垓[江城梅花引]词‘睡也睡也睡不稳’，又王观词“怨极恨极嗅玉蕊’，又蒋捷词‘梦也梦也梦不到”，均连用七仄字，乃此调定格，断不可易。”对词来说，为什么会如此呢？实际上这也是由于词的声律是由它所“倚声”的乐谱所决定的缘故。近体律诗只有四种固定的平仄格式，按粘对规则可以进行有规律的安排，因此较易掌握。而词则不然，一首词中的每句平仄格式，都因为词调的不同而有不同的规定，而且词调繁多，因此，即使是精于填词的大家，所习于使用的词牌也不过是十数个、数十个。在词没有失乐以前，词家不仅要有驾驭文字的能力，还要懂音乐，精于乐理，才能填好一首词。故宋末仇远《山中白云序》说：“世谓词者诗之余，然词犹难于诗。词失腔犹诗落韵。诗不过四、五、七言而止，词乃有四声、五音、均拍、重轻、清浊之别。若言顺律舛，律协言谬，俱非本色；或一字未合，一句皆废；一句未妥，一阕皆不光采。信戛戛其难。”后来，乐谱逐渐散佚失传，词与音乐分离，如宋末沈义父在《乐府指迷》中已感叹说：“前辈好词甚多，往往不协声律，所以无人唱。”在这种词与音乐已脱离了的情况下，词已逐渐成为独立的抒情诗体，但它也需按照前人遗留下来的格式，照着葫芦画瓢似地来填才算合律。在文学史上，词作为一种“调有定格，字有定数，韵有定声”的格律诗，并不象一般所误解的那样，是诗体的某种解放；相反地，它是更为难于掌握的一种诗体。

下面再谈词的用韵与对仗问题

诗与词都是要押韵的。韵，是构成诗歌节奏和谐的重要因素。古体诗不讲平仄声律，但在一定的位置上也要用韵，因为用韵可以起到回旋重复之美，可以使诗歌变得更为整炼，易记、易读、易唱。但古体诗在韵位上、韵字的声律上，以至换韵问题上，是自由的，并无具体的规定。而近体诗出现以后，则开始对这几方面都提出了要求，并加以严格的限定。如近体律诗规定只用平声韵，不得用仄声韵；用韵必须一韵到底，中途不得换韵；在用韵的位置上，虽有首句入韵和隔句用韵之分，但也规定仅此两种而已。词却不同了，从整个词体看来，它用韵没有统一的固定位置，所使用的韵字，有平声，也有仄声，且中途可以换韵。乍看起来，它与颇为自由的古体诗似乎相近了。但实际上却完全不是这样，即从整个词体上看，它有多样性，不规则性，而从具体的每一首词来看，它又是有规定的，而且是十分细密、严格的。词的韵位，用平声韵还是仄声韵，一首词中能否换韵，是因词调而异的，不同词调有不同的情况，是需要严格遵守的。所以产生这种情况，也还是由于词做为一种"倚声"文学，它不可能自身规定形式，它必须倚附于音乐，以乐调的要求为转移。词在用韵方式上的多样性，如有的一句一韵，有的两句一韵、三句一韵等等；有的一首一韵，通押到底，有的中途要换韵；有的押平声韵，有的押仄声韵，有的平仄互押等等，现将词调中不同的用韵情况，分别举例如下：

一、通首押平声韵

陌上柔桑初破芽，①东邻蚕种已生些。平风细草鸣黄犊，斜日寒林点暮鸦。　山远近，路横斜，青旗沽酒有人家。城中桃李愁风雨，春在溪头荠菜花。

辛弃疾《鹧鸪天·代人赋》

---

① 字下注明的韵脚，·表示平声韵，△表示仄声韵，下同。

二、通首押仄声韵

庭院深深深几许？杨柳堆烟，罗幕无重数。玉勒雕鞍游冶处，楼高不见章台路。

雨横风狂三月暮，门掩黄昏，无计留春住。泪眼问花花不语，乱红飞过秋千去。

欧阳修《蝶恋花·春晚》

三、同首词平、仄韵均用、互押

少年侠气，交结五都雄。肝胆洞，毛发耸。交谈中，死生同。一诺千金重。推翘勇，矜豪纵，轻盖拥，联飞鞚，斗城东。轰饮酒垆，春色浮寒瓮，吸海垂虹。闲呼鹰嗾犬，白羽摘雕弓。狡穴俄空，乐匆匆。

似黄粱梦，辞丹凤，明月共，漾孤篷。官冗从，怀倥偬，落尘笼。薄书丛。鹖弁如云众，供粗用，忽奇功。笳鼓动，渔阳弄，思悲翁，不请长缨，系取天骄种，剑吼西风。恨登山临水，手寄七弦桐，目送归鸿。

这是一首平、仄韵交错使用的词，另外还有先用平声韵，再转仄声韵，或先用仄声韵，再转平声韵的种种情况。

关于用韵的疏密，情况也很复杂多样，有句句用韵的词，类似诗中的“柏梁体”，如：

一片春愁待酒浇，江上舟摇，楼上帘招。秋娘渡与泰娘桥，风又飘飘，雨又潇潇。　何日归家洗客袍？银字笙调，心字香烧。流光容易把人抛，红了樱桃，绿了芭蕉。

蒋捷《一剪梅·舟过吴江》

有一首词中每隔三句用韵的，如：

明月如霜，好风如水，清景无限。曲港跳鱼，圆荷泻露，寂寞无人

见。𬘘如三鼓，铿然一叶，黯黯梦云惊断。夜茫茫、重寻无处，觉来小园行遍。　天涯倦客，山中归路，望断故园心眼。燕子楼空，佳人何在？空锁楼中燕。古今如梦，何曾梦觉，但有旧欢新怨。异时对、黄楼夜景，为余浩叹！

苏轼《永遇乐》

但更多的情况是每首词中用韵的部位从一句至二、三、四、五句相间杂出，而最长的有相隔七句、三十余字方用一韵的，如柳永的《女冠子》："楼台似玉，向红楼暖阁，院宇深沉，广排筵会，听笙歌犹未彻，渐觉寒轻，透帘穿户。"至"户"字三十二字处方协一韵。

词中换韵的情况，也十分多样。

一、一韵到底不换韵的，如前举的《永遇乐》，常见词中的《点绛唇》、《浣溪沙》、《渔家傲》等均是。

二、一首词中换两次韵的，如《西江月》、《清平乐》等。

三、一首词换三次韵的，如《荷叶杯》、《西溪子》等。

四、一首词换四次韵的，如《虞美人》、《醉公子》等。

五、一首词换六次韵的，如《六州歌头》、《离别难》等。

一首词最多的可换八次韵，如贺铸的《小梅花》：

缚虎手，悬河口，车如鸡栖马如狗。白纶巾，扑黄尘，不知我辈可是蓬蒿人。衰兰送客咸阳道，天若有情天亦老。作雷颠，不论钱，谁问旗亭美酒斗十千！

酌大斗，更为寿，青鬓常青古无有。笑嫣然，舞翩然，当垆秦女十五语如弦。遗音能记秋风曲，事去千年犹恨促。揽流光，系扶桑，争奈愁来一日却为长！

从以上介绍的词的用韵情况，适足以见其复杂性、多样性，而这并非是什么灵活性，它是根据不同的词牌而严格规定的。因为词的每个乐调有每个乐调的声情，而每个字声韵位，都要付之歌管，使其能够入调而谐和无间。戈载《词林正韵发凡》曾解释

说：

> 词之谐不谐，恃乎韵之合不合。韵各有其类，亦各有其音，用之不紊，始能融入本调，收足本音耳。韵有四呼，七音，三十一等，呼分开合，音辨宫商，等叙清浊，而其要则有六条：一曰穿鼻，二曰展辅，三四敛唇，四曰抵腭，五曰直喉，六曰闭口，……

由此可知，词在何处用韵，用怎样的韵，乃是与发弦入调有密切关系的，它的标准就是“能融入本调，收足本音”。这就与诗歌的用韵目的和要求不完全相同了。诗歌用韵、协韵，不外是刘勰《文心雕龙·声律》篇所说的“异音相从谓之和，同声相应谓之韵。”所谓“异音相从”，就是指诗句中轻重音（平仄）相间的变化方面；而只有变化没有统一，势必松散，不能把全首诗谐调起来，所以又要求有在诗句间起“相应”作用的韵。近体诗后来确定为两句一韵，统一用平声韵（当然，用平声韵还有使句尾音调拖长，以增加韵味悠长的作用），其作用不过如此。但对词来说，韵的选择和运用，则更加上了一层作用和更进一步的要求，那就是它还必须能够配合乐调的声情，符合乐调发声的要求。这也正说明词在用韵上，其实也包括在整个形式上为什么趋于复杂化、多样化了的缘故。而一旦词的乐调失传以后，词在用韵上之所以然的缘故已经不能了了，则只是按前人的作品格式填词而已。

关于词的对仗，我的意见是，一些词作虽然也有对仗，但它并不属于词的格律的要求，是不必另外提出来说明和讨论的。例如，如把词用对仗与律诗相对照、比较，就会发现律诗的对仗有固定的位置，一般要求颈、颔联必须对仗；词的对仗则不固定，一般是只要前后两句的字数相同，根据修辞的需要都可以用对仗句。但用不用对仗句，也完全自由，没有硬性的规定。其次，律诗的对仗要求出句和对句平仄对立，即平对仄、仄对平，而词的

对仗则不限于平仄相对，平仄可以对立，也可以不对立。律诗的对仗避免同字相对，词的对仗则没有限制，允许同字相对，等等。总之，词的对仗很难说是词律所规定的。特别是同一词调由于写的人不同，有的用对仗，有的却不用对仗；甚至同一作者写同一词调，往往用不用对仗也不相同。有些研究词律的书，往往把对仗也做为词的格律之一来讨论，这实际上是没有根据的。

第十章　曲

第一节　曲的名称和散曲的兴起

曲，即乐曲，本属音乐上的名称。汉以后产生的乐府诗，是配乐歌唱的一种诗体，因此在文学史上曾称它们为“曲辞”或“歌辞”。例如宋代郭茂倩编辑《乐府诗集》，将唐五代以前他所认为的乐府诗加以分类，在十二类中大多数都直接称为“曲辞”或“歌辞”。“曲辞”或“歌辞”实际上是一个意思，都是指配合乐调可以歌唱。宋代兴起的词，最初也称做“曲子”或“曲子词”。但到了金、元时期，在北方民间和外族乐曲的基础上，又产生了一种新的乐曲曲词，这时，在文学史上“曲”则成了专称，这就是人们把它与“唐诗”、“宋词”并称的所谓“元曲”。“元曲”又称“北曲”，这是因为它产生于北方，配合北乐而产生的；另外还有所谓“南曲”，“南曲”产生于宋代，勃兴于明代，是配合南乐而产生的，两者在体制上是有不同的。

传统上所称的“元曲”或“北曲”，实际上包括着性质不同的两种文体，一是所谓“散曲”，是一种配合音乐可歌的长短句，和词差不多，是属于诗歌一类性质；一是剧曲，又称杂剧，是一种以曲词为主，但有说白、有故事情节、有人物动作、可以扮演的戏剧，属于歌剧一类性质。后者也被称为“曲”，这是因为它的唱词与散曲一样，也是按照当时新兴的北方曲调来创作和演唱的，它们的“曲律”基本上是一致的，而这又是它的主要部分。散曲的兴起比元杂剧早，它是继宋词以后而出现在文坛上的

一种新诗体。元杂剧则是利用散曲中的套曲形式而创作的歌剧。因此，它们既属于两种不同的文学体裁，又有一定的联系。

所谓散曲，原是指分散的单只曲词的意思，是相对于有故事情节，有角色扮演的剧曲（杂剧）说的。散曲又称清曲或清唱。魏良辅《曲律》云："清唱俗语谓之冷板凳，不比戏场借锣鼓之势"。这是说它只伴有弦索来歌唱，而不伴有锣鼓等大型乐器来扮演。元、明时代，散曲也被称做乐府或词，当时的一些曲集和曲著，就是这样来称谓的。如无名氏的《乐府新声》、张可久的《小山乐府》、杨朝英的《太平乐府》、郭勋的《雍熙乐府》等等；称词的如张禄的《词林摘艳》、冯惟敏的《海浮山堂词稿》等。称曲为乐府或词，这是沿袭了对合乐文学体裁的称呼。另外，曲有时又被称为"词余"或"余音"，这是因为词做为诗歌的一体而出现时，曾被称为"诗余"，而曲又是承词之后而产生的，所以也就有了这种称呼。

散曲，产生在金、元时期。明代王世贞在《曲藻》一书中云："三百篇亡而后有骚、赋，骚、赋难入乐而后有古乐府，古乐府不入俗而后以唐绝句为乐府，绝句少宛转而后有词，词不快北耳而后有北曲，北曲不谐南耳而后有南曲。"王世贞这样地来谈中国诗体的演变，无疑是简单化了一些，但他上述的一段话却表明中国的诗歌差不多一直与音乐有着关系，是有合乐的传统的。曲是继词而起的一种合乐诗体，曲的兴起是由于词的衰微，也就是说，是与词在音乐上和文词上逐渐走向僵化，因而失去了群众有直接关系。我们知道，词，原本起源于民间俗谣俚曲，中唐以后开始引起文人作家的注意，被引入文坛，做为一种新的音乐文学而兴盛起来。其间经过许多有才能的作家的努力，在思想上和艺术上进行开拓和提高，创作出许多优秀以至杰出的作品。词，曾做为宋代极占优势的诗体，而鼎盛、流行，但到了南宋后期，由于词的曲调逐渐失传，或由于词作家们许多人并不熟谙音乐，只是按照旧格依谱填词，实际上脱离了音乐，不复可歌、可唱。虽然

还有某些懂得乐理的人，继续创作某些新调，称做自度曲，但也专门追求格律的细密、文词风格的典雅、精巧，这样，词就失去了它的群众基础，变成了只供少数人在高堂华屋中玩赏的装饰品，从而失去了生命力，走上了僵化的道路。

也正在这时，社会生活开始有了重大的变化。金、元少数民族先后在北方中原地区建立了政权，随着女真族、蒙古族的南侵，也把他们特有的音乐文化——粗犷的“胡乐”带入了中原地区。这些北方乐曲做为一种“新声”，引动起人们的注意和兴趣。新的乐调需要配合新的歌词，于是一种新的长短句歌词开始产生出来，这就是文学史上所说的“曲”。明代徐渭的《南词叙录》上说：

> 今之北曲，盖辽、金北鄙杀伐之音，壮伟狠戾，武夫马上之歌，流入中原，遂为民间之日用。宋词既不可被弦管，南人亦遂尚此，上下风靡，浅俗可嗤。

另外，明人王世贞于《曲藻序》中也说：

> 曲者，词之变。自金、元入主中国，所用胡乐，嘈杂凄紧，缓急之间，词不能按，乃更为新声以媚之。

以上徐、王二人以正统文学的眼光来看待“曲”，所以议论之间很有些鄙薄的意味，诸如“浅俗可嗤”，“媚之”云云，但他们却都道出了曲代词而产生的缘由。这就是词失去了它的通俗歌唱性，而胡乐的广泛传播又需要新的曲词，因此，新的歌唱诗体——“曲”，便应运而生了。我们从元人周德清的《中原音韵》和明人朱权的《太和正音谱》两书中，还可以看到这样一些曲牌，如[阿纳忽]、[阿忽令]、[胡十八]、[者刺古]和[唐兀儿]等，显然就属少数民族的乐曲。

另外，在现存的众多曲调之中，直接采自当时北方民间所谓

“俚曲”的也不在少数。这是因为原来配乐可歌的词在文人手中虽然逐渐僵化，但民间广泛流传的俗谣俚曲却仍以其固有的生命力，不断在吸收新的语汇，在创新，在发展。这些民间乐曲、民间作品再次引起一些文人作家的注意，而加以收集和仿作。从现存的[采茶歌]、[山坡羊]、[豆叶黄]、[干荷叶]、[货郎儿]、[洛丝娘]等曲调看，无疑都是原属民间传唱的俗曲小调。元人燕南芝庵在《唱论》里说：“凡唱曲有地所：东平（今山东省东平县）唱[木兰花慢]，大名（今河北省大名县）唱[摸鱼子]，南京（元初以汴梁即今开封为南京）唱[生查子]，彰德唱[木斛沙]，陕西唱[阳关三叠]、[黑漆弩]。”这说明曲子的产生和最初的传唱是有地方性的，这正象《诗三百篇》“国风”作品有十五国风，它们最初都是流传在不同地域，从当时北方不同地区涌现出来的。

当然，文学也是有继承性的。在这种新兴的曲里，也部分地吸收了宋词的成就，不少曲调就是由词调变化来的。这是因为词和曲在性质上以及某些体制上原本也是接近的，所谓“未有曲时，词即是曲”（刘熙载《艺概》），它们都属倚声歌唱的长短句。明人王骥德《曲律》中说：

> 然词之与曲，实分两途。间有采入南、北二曲者。北则于金而小令如[醉落魄]、[点绛唇]类，长调如[满江红]、[沁园春]类，皆仍其调而易其声；于元而小令如[青玉案]、[捣练子]类，长调如[瑞鹤仙]、[贺新郎]、[满庭芳]、[念奴娇]类，或稍易字句，或止用其名而尽变其调。南则小令如[卜算子]、[生查子]、[忆秦娥]、[临江仙]类，长调如[鹊桥仙]、[喜迁莺]、[称人心]、[意难忘]类，止用作引曲；过曲如[八声甘州]、[桂枝香]类，亦止用其名而尽变其调。至南之于北，则如金[玉抱肚]、[豆叶黄]、[剔银灯]、[绣带儿]类，如元[普天乐]、[石榴花]、[醉太平]、[节节高]类，名同而调与声皆绝不同。其名，则自宋之诗余，及金之变宋而为曲，元又变金而一为北曲，一为南曲，皆各立一种名色，视古乐府，不知更几沧桑矣。

这说明词与曲虽然在体制上有所不同，但曲承词之后，无论

北曲、南曲都是吸收了词的若干成果的，当然，它并非完全因袭，而是视不同情况而加以变化的。

曲的产生和兴起，除了上述的原因和继承关系以外，当然还有社会生活变化方面的原因。我国从宋代开始，城市经济就有了进一步的繁荣和发展，金、元初期，虽曾一度遭到破坏，但都得到了很快的恢复，特别是城市手工业和商业，实际上更加扩大了。聚集在各大城市中的除了政府官吏和一些封建文人以外，绝大部分是所谓市民阶层，其中包括商人、手工业劳动者、店主、店伙、娼妓和其他城市居民。适应这些市民的文化和娱乐生活的需要，就产生和发展了一种所谓市民文学。这就是与传统诗文不同的一些通俗文学形式，如小说、戏曲和各种各样的讲唱文学等。它们有一个共同的倾向，就是适宜于讲说演唱，是明显的通俗化。而曲的起来，实际也是这一特定文学潮流的产物。曲与传统的诗文包括后起的词在内最明显的不同处，就是它不避方言俚语，要求更宜于上口传唱，也就是更加通俗浅近，更通俗化了。散曲最初可能主要是在市民中间流传的，元燕南芝庵《唱论》说："街市小令，唱尖歌倩意。"又明王骥德《曲律》说："渠所谓小令，盖市井所唱小曲也。"从它曾被称做"街市小令"和"市井小曲"一点，也可以看出这一消息。当然，当它被引入文坛，特别是经过一些上层文人染指以后，就开始产生了某些变化，但这是它在后来发展中的事情了。

第二节 散曲的发展变化

散曲原本产生于民间，是由民间俗曲移植到文坛上来的。但最初流传在民间的那些作品，因为没有人收集而大部分丧失了。散曲这一文体的创作，集中出现在元代。近人隋树森编有《全元

散曲》，收有名姓可考的散曲作者二百多人，作品有小令3853首，套数457套。当然这比起全唐诗的四万八千多首、全宋词的二万多首，还是相形见绌的，但考虑到元代仅有九十多年的历史，而散曲作家、作品这样集中的出现，应该说还是极一时之盛况了。

元代散曲的发展大致可以分为前后两个时期。前期从金末到元成宗大德年间前后。这个时期的作家、作品可分为两派，一派是比较接近下层社会的"书会才人"，如关汉卿、白朴、马致远等。他们熟悉民间文学，他们的作品与民间歌曲比较接近，还充分保留着民间俗曲的质朴自然的风格，也有较多的社会内容。例如大戏曲家关汉卿的著名代表作[南吕·一枝花]（《不伏老》）套曲：

> 我却是个蒸不烂、煮不熟、捶不匾、炒不爆、响当当一粒铜豌豆。恁子弟每，谁教你钻入他锄不断、砍不下、解不开、顿不脱、慢腾腾千层锦套头？我玩的是梁园月，饮的是东京酒，赏的是洛阳花，攀的是章台柳。我也会吟诗，会篆籀，会弹丝，会品行；我也会唱鹧鸪，舞垂手，会打围，会蹴踘，会围棋，会双陆。你便是落了我牙，歪了我口，瘸了我腿，折了我手，天与我这几般歹症候，尚兀自不肯休。只除是阎王亲令唤，神鬼自来勾，三魂归地府，七魄丧冥幽。天哪，那其间才不向烟花路上走！

这是一首写当时下层知识分子在社会上找不到出路时，而执意去过所谓"放浪才子"生活的作品。它意思浅露，完全用口语写成，风格泼辣、诙谐，充分保留了民间俗文学的特色，确乎是代表了与传统诗、词截然不同的新体制——曲的特点。在这一作家群中，即使他们写一些比较接近令词形式的小令体作品，语言风格上也是划然不同的。例如白朴的[中吕·阳春曲]（《题情》）：

> 从来好事天生俭，自古瓜儿苦后甜。奶娘催逼紧拘钳，甚是严，越间阻越情忺。

从这样的一些曲词中，确实可以使我们看到它是完全不同于旧有诗、词的一种新文体。暂抛却传统的诗不说，即与同是入乐的词来比较，它的语言、气质、风格，均大为不同，它通俗、宣畅、质朴、泼辣，保有民间文学所具有的生活气息。当然，即使是在前期作家中也并非尽是如此，象杨果、卢挚、姚燧等人，他们都官位显达或为宿儒名士，当新兴的曲流行于文坛以后，他们也试用曲体来写作，但他们的情思既远离下层，在美学观点上也对俚俗小曲抱着旧有的成见，于是便仍以追求所谓清丽、典雅为高。因此，他们的作品虽也有一定艺术价值，但多数都未能充分体现曲的本色。

散曲经过了上述的演进，终于走上了拘韵度、讲格律、矜雅丽的阶段，逐渐丧失了前期散曲作家朴素自然的特色。后期的代表作家是张可久（字小山）和乔吉（字梦符）。张可久是元代以毕生精力集中创作散曲的作家，散曲之外，没有剧曲。他的《小山乐府》有六卷之多，计八百余首，在元代曲坛上享有盛誉。但他的曲注重形式与格律，追求辞藻的华美，崇尚清丽典雅的风格。从他能酌取诗境、词境入曲来说，也不能完全无视其艺术性的提高，但与前期散曲中的本色美，已相离很远了。我们试举他的两首令曲为例：

山中书事

［黄钟·人月圆］兴亡千古繁华梦，诗眼倦天涯。孔林乔木，吴宫蔓草，楚庙寒鸦。　数间茅舍，藏书万卷，投老村家。山中何事，松花酿酒，春水煎茶。

春晚

［南吕·落梅花］东风景，西子湖，湿冥冥柳烟花雾。黄莺乱啼蝴蝶舞，几秋千打将春去，

《太和正音谱》评他的作品说：“张小山之词（按，这里即指曲而言）如瑶天笙鹤。”又说：“其词清而且丽，华而不艳，有不

吃烟火食气。”至于乔吉，基本倾向实与张可久相近。他有《梦符散曲》三卷，存小令近二百首，套曲十套，也是后期散曲大家。他的作品如：

寻　梅

［双调·水仙子］冬前冬后几村庄，溪北溪南两履霜。树头树底孤山上。冷风来何处香？忽相逢缟袂绡裳。酒醒寒惊梦，笛凄春断肠。淡月昏黄。

即　景

［双调·清江引］垂杨翠丝千万缕，惹住闲情绪。和泪送春归，倩水将愁去，是溪边落红昨夜雨。

可以看出他们注意词藻的华美、对仗的工整与声律的谐协，把旧时诗家的意境，词家的婉约，都用到作曲上来。其语言、情韵，与宋词已难划分，曲的俚俗的本色与白描的手法以及泼辣的风格，已丧失殆尽。在这一时期，关于所谓曲律的研究著作也出现了，如周德清的《中原音韵》，虽以论述曲韵为主，但也兼及作法和评判作品。他在《作词十法》中论列了所谓知韵、造语、用事、用字、入声作平声、阴阳、务头、对偶、末句和定格等项。对一种文体进行研究、总结，固然也是需要的，但专求律正韵严，属对工整，以及起承转合的章法，本身就会使一种文体走上形式主义、格律派的道路，而周德清的理论和创作，也正反映了当时曲坛的风气。我们试看他是怎样评说一些作家作品的，他评张可久的［红绣鞋］与［朝天子］云：“二词对偶、音律、语句、平仄俱好。前词务头在‘人’字，后词妙在‘口’字上声，务头在其上，知音杰作也。”又评其［山坡羊·春睡］云：“意度平仄俱好，止欠对耳。”再看他自己的创作：

秋　思

［中吕·阳春曲］千山落叶岩岩瘦，百结柔肠寸寸愁。有人独倚晚妆

楼。楼外柳，眉叶不禁秋。

别　友

［双调·折桂令］唾珠玑点破湖光，千变云霞，一字文章。吴楚东南，江山雄壮，诗酒疏狂。正鸡黍樽前月朗，又鲈莼江上风凉。记取他乡，落日观山，夜雨连床。

《太和正音谱》评“周德清之词如玉笛横秋”。贾仲明《续录鬼簿》说：“又自制为乐府（按即指曲而言）甚多”，“长篇短章，悉可为人作词之定格。故人皆谓德清之韵，不但中原，乃天下之正音也。”象周德清前后的一些文人曲家，在琢炼之工、对仗之巧上，确实下了不少工夫。但他们从曲中排去俚言俳语，一味追求雅正，同时也就与后期的宋词一样，成为文人雅士手中的玩艺儿，离开了曲的本色，离开了群众，实际上又走进了死胡同，于是离着曲这一文体的衰微也就不远了。

第三节　散曲的体制特点

散曲的体类

散曲分小令、套数两种主要形式。

小令，又唤做“叶儿”①，是一种短小单只的曲子，相当于一首单调的令词。如关汉卿［南吕宫·四块玉］：

自送别，心难舍，一点相思几时绝。凭阑袖拂杨花雪。溪又斜，山又遮，人去也。

王和卿［中吕宫·阳春曲］：

柳梢淡淡鹅黄染，波面澄澄鸭绿添。及时膏雨细廉纤。门半掩，春

① “叶儿”当是流行在当时口头上的通俗小令。燕南芝庵的《唱论》说：“成文章曰乐府，有尾声名套数，时兴小令唤叶儿。”

睡殢人甜。

张小山[双调·天净沙]：

吟诗人老天涯，闭门春在谁家。破帽深衣瘦马。晚来堪画，小桥风雪梅花。

但词中的小令往往有上、下阕，即双调；曲中的小令却只是单只。如果作者要表达的内容比较复杂，单只曲子容纳不下，可以采取以下两种方式：一是写“么”篇，一是写“带过曲”。所谓“么”篇，就是按照原曲调重复写一遍，中间加一“么”字。如贯云石[正宫·小梁州]：

芙蓉映水菊花黄，满目秋光。枯荷叶底鹭鸶藏。金风荡，飘动桂枝香。[么]雷峰塔上登高望，见钱塘一派长空。湖水清，江湖漾。天边斜月，新雁两三行。

赵显宏[黄钟宫·昼夜乐]：

风送梅花过小桥。飘飘，飘飘地乱舞琼瑶。水面上流将去了，觑绝时落英无消耗。似才郎水远山遥。怎不焦。今日明朝，今日明朝，又不见他来到。[么]佳人，佳人多命薄。今遭，难逃，难逃他粉悴烟憔。直恁般鱼沉雁杳，谁承望折散了鸾凤交。空教人梦断魂劳。心痒难揉，心痒难揉，盼不得鸡儿叫。

这实际上是根据创作时的需要，有意地扩大了一倍篇幅，但它与词的双调有上、下阕并不同，它属于两只曲子临时的重复、粘合。另外，么篇的字句比前调稍有增损，这从上二例就可以看得出来。

带过曲，是把两三个宫调相同而音律恰能衔接的只曲联接起

来，目的也是在扩大一下篇幅，便于充分地表达作品内容。这样做要标明什么曲“带过”什么曲，曲与曲之间要用空格隔开。带过，有时只称“带”或“过”，也有称“兼”的，都是一个意思。例如刘逋斋的[雁儿落带过得胜令]：

和风闹燕莺，丽日明桃杏。长江一线平，暮雨千山静。载酒送君行，折柳系离情。梦里思梁苑，花时别渭城。长亭，咫尺人孤另。愁听，阳关第四声。

[雁儿落]和[得胜令]都属于“双调”中的曲子，把它们衔接起来组成为“带过曲”形式。另外还有三只小令曲衔接在一起的，如滕玉霄[骂玉郎带过感皇恩、采茶歌]：

钱塘自古繁华胜，和靖咏，子瞻评。西湖堪与西施并。浓淡妆，昼夜观，俱相趁。　　宜雨宜晴，堪赏堪称。曲岸边草茸茸，高峰畔云淡淡，断桥下水泠泠。临荷浦观鱼，傍柳岸闻莺。游竹院，玩葛岭，压兰亭。　　云出岫罩南屏，日衔山过西林。现出那雷峰晚照似蓬瀛。九井三潭五云生，六桥烟柳胜丹青。

用空格隔开的这三只曲子——[骂玉郎]、[感皇恩]和[采茶歌]都属于“南吕宫”，故可以相衔接。带过曲多数是两曲，至多不超过三曲，而且并不是同一宫调的任何曲子都可以组成带过曲的。据统计，元人使用过的带过曲只有三十多种，除上面所举两种外，常用的还有[齐天乐带过红衫儿]、[十二月带过尧民歌]、[快活三带过朝天子]、[雁儿落带过清江引、碧玉箫]等。小令是散曲的基本单位，“么篇”和“带过曲”实际是一种灵活运用，传统地分法，仍把它们看做属于令曲的范围，做为令曲的变体看待。

散曲中的套数，又称套曲或散套。（“套数”一名“散套”，就是因为“套数”已经用于剧曲的唱词后，为有所区别，另取名为“散套”。）另外，套曲又别称为“大令”，如明冯惟敏《海

浮山堂词稿》一书，则题套曲为“大令”，这是相对于单只的“小令”散曲而言的。王国维说：“小令只用一曲，与宋词略同。套数则合一宫调中诸曲为一套，与杂剧之一折略同。”（《宋元戏曲考·元剧之文章》）“套数”是由若干只曲子联组而成的大篇作品，但它的联组有一定的规则：这些曲子必须属于同一宫调，押同一韵脚，有首有尾，特别是结束时必用煞曲、尾曲，以示首尾完整和音乐的结束。套曲选用的曲子可多可少，少的两三只，多的十几只、几十只。排列的次序习惯上也有一定。这一形式的来源，大约与宋、金时代的说唱文学，特别是“诸宫调”有关。元戏曲（杂剧）的唱词便是采用套数的形式，戏曲中的所谓一折便是一个套曲。比较短的套数如马致远的［仙吕宫·赏花时］一套仅由［赏花时］调加［么］篇和［赚煞］三曲组成：

［赏花时］冯客苏卿先配成，愁杀风流双县令。扑簌簌泪如倾。凄凉愁损，相伴着短檠灯。

［么］愁恨厌厌魂梦惊，两处相思一样情。风送片帆轻。天涯隐隐，船去似驭云行。

［赚煞］碧波清，江天静，既解缆如何住程。灭烛掀帘风越紧，转回头又到山城。过沙汀，烟水澄澄。千里洪波良夜永。蛾眉月明，恰才风定，猛抬头观见豫章城。

篇幅适中的套数是由五只或七只同一宫调的曲子组成（散曲中的套数一般由单数三、五、七……十一、十三等组成，只有少数例外），如白仁甫［仙吕宫·点绛唇］：

［点绛唇］金凤钗分，玉京人去，秋消洒。晚来闲暇，针线收拾罢。

［么］独依危楼，十二珠帘挂。风萧飒，雨晴云乍，极目山如画。

［混江龙］断人肠处，天边残照水边霞。枯荷宿鹭，远树栖鸦。败叶纷纷拥砌石，修竹珊珊扫窗纱。黄昏近，愁生砧杵，怨入琵琶。

［穿窗月］忆疏狂阻隔天涯，怎知人埋怨他。吟鞭醉袅青骢马，莫吃秦楼酒，谢家茶。不思量执手临岐话。

[寄生草]凭栏久，归绣帏。下危楼强把金莲撤。深沉院宇朱扉扃，立苍苔冷透凌波袜。数归期空画短琼簪，揾啼痕频湿香罗帕。

[元和令]自从绝雁书，几度结龟卦。翠眉长是锁离愁，玉容憔悴煞。自元宵等待过重阳，甚犹然不到家。

[上马娇煞]欢会少，烦恼多，心绪乱如麻。偶然行至东篱下，自嗟自呀，冷清清和月对黄花。

属于长篇的如关汉卿的[双调·新水令]套数，共组联[新水令]、[庆东原]、[早乡词]、[挂打沽]、[石竹子]、[山石榴]、[么]、[醉也摩挲]、[相公爱]、[胡十八]、[一锭银]、[阿那忽]、[不拜门]、[金盏子]、[大拜门]、[也不罗]、[喜人心]、[风流体]、[忽都白]、[唐兀儿]、[尾]等二十一只曲子。在散曲套数中二十只曲以上的长套是比较少的。

附带说一下，套数是必有结束曲的，而这些结束曲在不同的宫调中都有专曲充任，但名称不一：有的称“尾”、“收尾”、“尾声”、“煞”、“煞尾”、“随煞”等等；有的尾曲是由别的曲调转化过来的，如“南吕宫”中有“黄钟尾”，“仙吕宫”中有“赚煞尾”，“双调”中有“离亭宴煞”等等。“煞”曲有时可以连用若干只，如马致远[般涉调·耍孩儿]（《借马》）套用到七只，无名氏《拘刷行院》用到十三只，但“尾”曲是只能用一曲放在最后的。

另外，除了一般套曲外，还有一种特殊形式，即用同一曲调连章叠用来咏一个主题、一件事物或一个故事。如元马昂父（字九皋）用[中吕·山坡羊]四只令曲来铺写杭州西湖美景和他的游兴，名《西湖杂咏》：

山光如淀，湖光如练，一步一个生绡面。叩逋仙，访坡仙，拣西湖好处都游遍。管甚月明归路远。船，休放转；杯，休放浅。

晴云轻漾，薰风无浪，开樽避暑争相向。映湖光，逞新妆，笙歌

鼎沸南湖荡。今夜且休四画舫。风，满座凉；莲，入梦香。

疏林红叶，芙蓉将谢，天然妆点秋屏列。断霞遮，夕阳斜，山腰闪出闲亭榭。分付画船且慢者。歌，休唱彻；诗，乘兴写。

同云叆叇，随车缟带，湖山化作瑶光界。且传杯，莫惊猜，是西施傅粉呈新态。千哉一时真快哉：梅，也绽开；鹤，也到来。

又元人查德卿（一作陈克明，见《中原音韵》；此据杨朝英《太平乐府》）有《拟美人八咏》，用［黄钟·一半儿］八只曲子，联咏闺房女子的生活和情思（分别标注“春梦”、“春困”、“春妆”、“春愁”、“春醉”、“春绣”、“春夜”、“春情”），这在创作中弥补了令曲篇幅短小的局限，起到扩大篇幅容量的作用。更值得注意的是，还有用同一曲调连章重叠起来歌咏一个故事的，如据《雍熙乐府》卷十九载有《摘翠百咏小春秋》，它用《小桃红》百首咏《西厢记》故事，从张生离洛开始，至崔、张团圆结束，每首冠以四字标题，现录其前三首略见一斑：

一、生离洛阳

辞家晓出洛阳城，吟鞭袅，敲金镫，琴剑书箱担随定，赵神京，今番看把功名竞。趁东风媚景，去上朝取应，从此奋鹏程。

二、生至蒲东

马蹄香衬落花尘，二月东风信，绿映红遮锦成阵。正芳春，经游暂住蒲东郡。望长安去稳，向南宫夺俊，准备跳龙门。

三、生游普救

客中适闷访禅扃，散步穿松径，金碧楼台紫霞映。伴山僧，往来观看添吟兴。爱清幽胜境，把功名懒竞，待听讲三乘。

以下还有“红行嘱莺”、“夫人责红”等等，类似剧曲而无科白，类似散套又全体均使用一调，而且调各一韵，它是介于令、套曲和剧曲之间的一种形式。此外，还有用几个曲调相间使用来咏事记言的，如《乐府群玉》中载有元人王晔（字日华）的《双渐小卿

问答》十六首，是写苏婆婆贪财，把女儿苏卿许配给茶商冯魁，引起原已订亲的黄肇和苏卿的又一恋人的不满，于是告到官衙。这十六首用［庆东原］、［天香引］、［风引雏］、［凌波仙］四个曲调相间咏唱，以记写这些人物的问答之词。如曲词中写问苏卿时的问答：

问 苏 卿

［双调·天香引］俏排场惯战曾经，自古惺惺，爱惜惺惺。燕友莺朋，花阴柳影，海誓山盟。那一个坚心志诚？那一个薄倖杂情？则问苏卿：是爱冯魁？是爱双生？

答

平生恨落风尘，虚度年华，减尽精神。月枕云窗，锦衾绣缛，柳户花门。一个将百十引江茶问肯，一个将数十联诗句求亲。心事纷纭，待嫁了茶商，怕误了诗人。

再 问

［双调·风引雏］小苏卿，言词道得不实诚。江茶诗句相兼并，那件著情？休胡芦提二面应，相傒倖，端的接谁红定，休教勘问，便索招承！

答

满怀冤，被冯魁掩扑了丽春园。江茶万引谁情愿，听妾明言。多情小解元，休埋怨，俺违不过亲娘面。一时间不是，误走上茶船。

驳

［双调·凌波仙］明明的退佃丽春园，暗暗的开除了双解元，惨可可说下神仙愿。却原来都是谝，再谁听甜句儿留连？同他行坐，和他过遣，怎做的误走上茶船！

招

书生俊俏却无钱，茶客村虔倒有缘，孔方兄教得俺心窑变；胡芦提过遣，如今是走上茶船。拜辞了呆黄肇，上覆那双解元，休怪咱不赴临川！

下面还有审问冯魁、双渐、黄肇、苏妈妈等时的一问一答。最后还有一只曲子写“拟议”，做为判词。从“黄肇退状”起，至问官

“拟议”止，共七问七答，表现出这桩所谓“风月案”的全部内容，曲词中还兼刻划了不同人物的口吻、性格。它虽用数只曲调组成，但却与散套不同。它没有尾声，各调又不限一韵（套数在两方面是必要遵守的），故有人仍把它们归入小令类。从实地说，它们应该是属于套曲的变体。从内容上来说，它叠用单只曲子来表现具有一定情节的故事，这是一般诗、词体中所没有的。总的说来，曲能分能联，能咏事又能记言，这就是中国古代剧曲（实际上即歌剧）所以能采用曲来代言的缘故。

宫调和曲调

曲跟词一样，是音乐文学，是配合乐调歌唱的长短句。词有词调，每个词调都有一个名称，叫做“词牌”；曲也有曲调，每个曲调的名称，叫做“曲牌”。曲词就是按照不同曲牌的格式来创作的。但众多的曲牌，在音乐上又是隶属于不同的“宫调”的，曲与词不同，它在每一只曲词或一套曲词的前面，除了标明曲牌名称以外，一般还要标示出它属于那一“宫调”。例如我们前面所举的各篇曲中，有［南吕宫·四块玉］、［双调·天净煞］，就是表示［四块玉］这只曲调（曲牌）是隶属于［南吕宫］的；［天净煞］这只曲调是隶属于［双调］的。如果是套数，那就只在开首的一只曲调前标明就可以了。令曲有时宫调名可省，而套数是必须标出的。

所谓“宫调”，是中国音乐上用以限定乐器管色高低的名称。据说中国古代最初有八十四个宫调，后来省去一部分，只有四十八个宫调。据元代周德清《中原音韵》所载，北曲共有十二个宫调，下隶三百三十五个曲调（曲牌）。十二宫调是：黄钟宫、正宫、大石调、小石调、仙吕宫、中吕宫、南吕宫、双调、越调、商调、商角调、般涉调。这十二宫调中，隶属于“双调”下的曲牌最多，有一百个；“仙吕宫”次之，有四十五个；“小石调”的曲牌最少，只有五个。但从现存的北曲来看，实际常

用的也只有九个宫调，即五宫（正宫、中吕宫、南吕宫、仙吕宫、黄钟宫）四调（大石调、双调、商调、越调），另外般涉调在套数中也偶有应用。至于在曲牌的选用上也并不是很平衡的，从现存的散曲作品来说，它用到的曲牌有二百个左右，但经常使用的也不过有一枝花、小梁州、叨叨令、耍孩儿、山坡羊、小桃红、沉醉东风、天净沙、水仙子、端正好、新水令、朱履曲、殿前欢、普天乐、喜春来、满庭芳、雁儿落、夜行船、风入松、点绛唇等二、三十个。

古人作曲要选择宫调，这是因为不同的宫调往往有不同的"声情"，也就是有不同的感情色彩。元代燕南芝庵在《唱论》一书中说：用正宫唱，惆怅雄壮；用中吕宫唱，高下闪赚；用南吕宫唱，感叹伤悲；用黄钟吕唱，富贵缠绵；用大石调唱，风流蕴藉；用双调唱，健捷激袅；用商调唱，凄怆怨慕；用越调唱，陶写冷笑等等，这大约就是古人作曲选取宫调时所要考虑的。

每种曲调都属于一定的宫调，但有些曲调调名（曲牌）相同，却属于不同的宫调，那就应该看做为不同的曲调。调名同而音律不同，属于不同宫调的有以下十六只曲子：水仙子（黄钟宫、双调），寨儿令（黄钟宫、越调），端正好（仙吕宫、正宫），祆神急（仙吕宫、双调），上京马（仙吕宫、商调），斗鹌鹑（中吕宫、越调），红芍药（中吕宫、南吕宫），醉春风（中吕宫、双调）。

曲词是按照曲调的拍节、长短来写的，每个曲调都有固定的调式，但也有若干曲调字句不拘、可以增损的，这样的曲调共有十四只：正宫：端正好、货郎儿、煞尾；仙吕：混江龙、后庭花、青歌儿；南吕：草池春、鹌鹑儿、黄钟尾；中吕：道和；双调：新水令、折桂令、梅花酒、尾声。

另外，同一曲调往往又有别名，有时还不只一个，如"红绣鞋"又名"朱履曲"，"喜春来"又名"阳春曲"，"水仙令"又名"凌波仙"、"湘妃怨"、"冯夷曲"，"德胜令"又名"阵

阵赢”、“凯歌回”，“黑漆弩”又名“学士吟”、“鹦鹉曲”，“折桂令”又名“秋风第一枝”、“天香引”、“蟾宫曲”、“步蟾宫”等等，如果不熟悉，就会造成混乱。

又，我们讲词时说过，词调（词牌）并不是词的题目，曲也一样，曲调（曲牌）与写的曲词内容并没有必然联系。在作者感到需要时，可以根据内容拟题标题，一般说来，散曲作品无论是小令或套数都是有题目的，不过都很简单，如《闺情》、《别情》、《旅思》、《感怀》、《送客之武昌》、《七夕赠歌者》等等。偶尔也有加序文的，如冯子振的[正宫·鹦鹉曲]，除标题外，还加写小序，但比较少见。

曲的声韵

中国的格律诗特点之一就是讲平仄，即把汉字分为四声，使平、仄相间和相对，以构成和谐的声律。词和曲都沿用了这种声律原则，但也有不同。

第一，曲，有地方性，北曲的声律是按照当时北方的实际语音情况来制定的，并主要依当时的大都（今北京）之音为主。它的特点是分四声为阳平、阴平、上声和去声，而没有入声。这跟今天的普通话是接近的。它把原来的入声字都分别归并到平、上、去三声之中，即所谓“入派三声”。元人周德清根据当时北曲写成了《中原音韵》一书，《中原音韵》把“平水韵”（宋刘渊编《新刊韵》，分韵一百零七韵，成为后代诗韵分韵的依据。刘氏为江北平水人，因而得名）归并为十九个韵部：

①东钟	②江阳	③支思	④齐微	⑤鱼模
⑥皆来	⑦真文	⑧寒山	⑨桓欢	⑩先天
⑪萧豪	⑫歌戈	⑬家麻	⑭车遮	⑮庚青
⑯尤侯	⑰侵寻	⑱监咸	⑲廉纤	

它反映了当时北曲运用声韵的实际情况，也是后来作曲者的主要依据。

曲在声律上把平声分别阴阳，这是因为它力求要做到唱起来"字正腔圆"的缘故。"字正"是指字音准确，使听曲的人能够听懂；"腔圆"是指唱时不要走调，悦耳动听。明人王骥德《曲律》中说："故于北曲中，凡揭起字皆曰阳，抑下字皆曰阴，……曲之篇章句字，既播之声音，必高下抑扬，参差相错，引如贯珠，而后可入律吕，可和管弦。倘宜揭也而或用'阴'字，则声必欺字；宜抑也而或用'阳'字，则字必欺声。阴、阳一欺，则调必不和。欲诎调以就字，则声非其声；欲易字以就调，则字非其字矣。毋论听者迕耳，抑亦歌者亦棘喉。"(《论阴阳第六》)这正说明了曲在某种情况下平声要分阴阳的缘故。

曲在仄声中没有入声，只分上、去，但它不象诗词一样，只把仄声归为一类，而是把上声和去声也加以区分，尤其是用于韵脚的时候，该用去声的时候不但不可以用平声韵，甚至不可以用上声韵。这种规定也是出于唱腔上的需要。

又，曲句整个说来都要讲究平仄协调，但对于末句往往要求得特别严格，有些曲调在曲谱上都注明必须要用某种格式，如[仙吕宫·醉中天]末句必要"平平仄仄平平"，[黄钟宫·黄钟尾]末句必要"仄平平去上"，[南吕宫·采茶歌]末句必要"平平仄仄仄平平"等等。故前人有"诗头曲尾"的说法，意思是说，曲在末句尾部是特别严格的。

第二，曲跟近体诗在押韵上的显著不同，是诗只用平声字做韵脚，不用仄声韵，而曲却不避仄声韵，以平仄通押为常规。因北曲无入声，因此曲韵的平仄通押，实际上是平、上、去三声通押。但它的所谓平仄通押，并不是说每个地方可以随便用平仄。什么地方用平声，什么地方用仄声，在曲调上是有规定的。例如《北词广正谱》所举的曲例上，就做了标示：

雨晴云散，满江明月(韵，作去)，风微浪息，扁舟一叶(叶，作

去）。半夜心，三生梦，万里别（叶，作平），闷倚蓬窗睡些（叶，末句平煞）。（［黄钟宫·节节高］）

这里“月”、“叶”、“别”、“些”均押韵，但是两去声，两平声，这在近体诗中是不允许的，在词中是颇少见的，而在曲中却是属于普遍现象，视为常规。但还有一条，即词有所谓平仄换韵，是换不同韵目的字，而曲通押是押同一韵部中的字。如上例中的“月”、“叶”、“别”、“些”，虽声调不同，但都是“车遮”韵部中的字。试再举马致远的《秋思》（［天净沙］）为例：

枯藤老树昏鸦（韵，平声），小桥流水人家（韵，平声），古道西风瘦马（韵，上声），夕阳西下（韵，去声），断肠人在天涯（韵，平声）。

这只曲押的韵平、上、去都有，但它不是换韵，鸦、家、马、下、涯，都属于“家麻”韵部中的字。

第三，在押韵上，曲的不同的地方，还表现在它可以不避“重韵”。所谓重韵，系指用同字押韵，这在诗、词中是最忌的，但曲中却允许。例如马致远的［南吕·金字经］：

絮添芦花雪，鲊香荷叶风。且向江头作钓翁。穷，男儿未济中；风波梦，一场幻化中。

这首曲中押两“中”字，就属于重韵。一般说来，令曲篇幅短，押重韵的情况少些，在套曲中，就比较多了。例如马致远的套曲《借马》，在前三个曲词中就出现了“近来买得匹蒲梢骑”、“微有些辛勤便下骑”、“道不得他人弓莫挽，他人马休骑”、“骑时节拣地皮平处骑”，重出了四个“骑”字做韵字。这在剧曲的联套中，就更司空见惯。其原因是曲在初起时，本是民间通俗的东西，一般听众是以音韵的谐和为重，而不以重韵为忌。而到后

期，曲由文人加以典雅化以后，特别是成为文人的案头文学以后，这种重韵的情况，就很少见了。从典雅的文人来看，这是一种提高，实际上是改变了曲的本色了。

曲的衬字

曲是依曲调写出的长短句曲词，它的字句是有定格的，这跟词是一样的。但曲句除了每句规定的字数以外，可以另外加添“衬字”，这是曲的灵活性，是它的一个很突出的特点。加添衬字，可以使曲作者较自由的扩展作品的内容，运用口语和增加表现力。衬字可以加在句子的首部，也可以加在句子的当中；可以是虚词，也可以是实词。现举例如下（加着重点·的是衬字）：

风飘飘，雨萧萧，便做陈抟睡不着。懊恼伤怀抱，扑簌簌泪点抛。秋蝉儿噪罢寒蛩儿叫，淅零零细雨打芭蕉。（关汉卿［双调·大德歌］）

你见么，我愁他，青门几年不种瓜。世味嚼蜡，尘事搏沙，聚散树头鸦。自休官清煞陶家，为调羹俗了梅花。饮一杯金谷酒，分七碗玉川茶。嗏不强如坐三日县官衙。（张小山［越调·寨儿令］）

以上是散曲中的令曲，一般说来散曲中的小令用衬字的情况比较少，即使用的时候，字数加添得也不多。而一般套曲用衬字的情况就要多些，添字的数量也较多，特别是用在剧曲（杂剧）里的套数，用衬字更是司空见惯。散曲套数用衬字，现举睢景臣［般涉调·哨遍］（《高祖还乡》）中首尾两只曲子为例：

社长排门告示，但有的差使无推故。这差使不寻俗，一壁厢纳草除根，一边又要差夫，索应付。又言是车驾，都说是銮舆，今日还乡故。（［哨遍］）

少我的钱差发内旋拨还，欠我的粟税粮中私准除。只道刘三谁肯把你揪捽住，白甚么改了姓更了名，唤做汉高祖。（［尾］）

剧曲用衬字，现举元无名氏的《货郎旦》第四折[六转]和王实甫《西厢记》长亭折里的[叨叨令]为例：

我只见黑黯黯天涯云布，更那堪湿淋淋倾盆骤雨。早是那窄窄狭狭、沟沟堑堑路崎岖，知奔向何方所。犹喜的消消洒洒、断断续续、出出律律、忽忽噜噜、阴云开处，我只见霍霍闪闪电光星炷。怎禁那萧萧瑟瑟风，点点滴滴雨，送的来高高下下、凹凹凸凸，一搭模糊？早做了扑扑簌簌、湿湿渌渌、疏林人物。倒与他妆就了一幅昏昏惨惨潇湘水墨图。（[南吕宫·六转]）

见安排着车儿马儿，不由人熬熬煎煎的气，有什么心情花儿靥儿，打扮得娇娇滴滴的媚，准备着被儿枕儿，则索昏昏沉沉的睡。从今后衫儿袖儿，都揾做重重叠叠的泪。兀的不闷杀人也么哥？兀的不闷杀人也么哥？久以后书儿信儿，索与我恓恓惶惶的寄。（[正宫·叨叨令]）

北曲多添加衬字，这是因为北曲是配弦索来唱的，在按拍节歌唱正词之外，如果从腔调上看，还可以加添上若干字，那么就可以由作曲词者灵活加添，这又称为“引带”。王骥德《曲律》云：“古诗余无衬字，衬字自南、北二曲始。北曲配弦索，虽繁声稍多，不妨引带。南曲取按拍版，拍版紧慢有数，衬字太多，抢带不及，则调中正字，反不分明。”（《论衬字第十九）可知加添衬字是有条件的，那就是要根据所用腔调的许可，有的可以多添，有的不能多添，并不是每一曲调或每一曲调的任何一句都可以随便加添的。能不能加添，加添多寡，要以不妨碍调中的正字吐音清晰为原则。南曲板眼严格，就不象北曲那样可加添多字。

但是我们从曲词角度看，正由于容许加添衬字，就在内容表现上，起了很大作用。从上面举到的几个例子也可以看出，虽然曲跟近体诗、词一样是有定格的，但曲作者却可以借助增加衬字的方便，取得一定的自由，对思想内容能够比较曲折尽意的来抒写，而且所加添的词语往往又有大量连接语或重叠词，这样就使它分外接近口语，通俗、活泼，与传统的诗、词比较起来，独具

风格。特别是曲中的衬字是不拘平仄的，这样一来，就使本来也讲究严密格律的曲，接近于半自由化了。这是它比起格律诗、词，特别显得灵活、解放的地方。这正如近人王国维所说："古代文学之形容事物也，率用古语，其用俗语者皆无。又所用字数亦不甚多。独元曲以许用衬字故，故辄以许多俗语或自然之声形容之。此自古文学上所未有也。"（《宋元戏曲考》）

附带需要说明的是，曲中增衬字与按规定某些曲调的字句可以增损不是一回事。曲调中的字句可以增损，是指曲调本身的变化，它在曲谱中称"又一格"，即同一曲牌有一种以上的不同格式，犹如词中的"又一体"。清人李玄玉编纂《北词广正谱》，罗列了同一曲调的各种变格，除正格外，依次称第二格、第三格……等等。有的曲调变格多至六、七个，如"商调"中的"随煞"有六格之多，"仙吕宫调"中的"混江龙"有七格之多。这些变格，是由懂得乐调的创作者，出于表达内容时的需要，或增字增句，或减字减句，或变换一下首尾，或变化一下押韵的位置。但变格之多，也说明古人作曲有一定灵活性。

第十一章　古代文章的各种体类

第一节　论　说　文

论说文，也就是说理的文章，是古代散文中之大宗。古人根据其内容、用途、写法等不同，分为若干种类，如论、史论、设论、议、辩（辨）、说、解、驳、考、原、评等等，在总的称谓上，《文心雕龙》立“论说”类以概其全，姚鼐《古文辞类纂》则改称为“论辨”类。

最早说明论说文的性质和写作特点的，是刘勰，他在《文心雕龙·论说》篇中说：“论也者，弥纶群言，而研精一理者也。”其意思是说，所谓论说文，就是概括各种言论、意见，精密地研求出唯一的道理。在论到这类文章的体制和写作特点时，他更发挥说：

> 原夫论之为体，所以辨正然否（是非）；穷于有数，追于无形（通过具体现象，推求抽象道理），钻坚求通，钩深取极；乃百虑之筌蹄，万事之权衡也。

其大意是说，论文这种文体，是一种明辨是非的文章。它通过对客观事物现象的深入观察，推求到隐藏于现象背后的道理。要求写作者要有艰苦钻研以求贯通，深入底里以认识本质的精神，然后通过这种手段，来权衡各种事物的是非得失。刘勰的这一阐述，还是接触到作为论说文体的本质的。

我国古代论说文体源远流长。春秋战国时代的先秦诸子散文，实际上就是论说文。我国的论说文，是从最初的诸子讲学语录，逐渐孕育发展形成的。《论语》虽然分篇，但篇中皆属并不连贯的片断语录，并不构成文章；《墨子》中的所谓“十论”，是墨子讲学的记录，但每论各有主题，已粗具论文规模；《孟子》一书基本是语录体，但其中以一个中心为议题的某些段落，如著名的《鱼我所欲也》章等，也已具论文雏形；及至《庄》《荀》、《韩》等各家著作，不仅多数篇章都已以论文的形式出现，而且有的篇章还直接以“论”名题，如《庄子·齐物论》、《荀子·天论》等等。

前人又将论说文划分为若干种类，如刘勰分“论”为四品（陈政、释经、辨史、诠文）八名（议、说、传、注、赞、评、叙、引）。《文选》分“论”为设问、史论和论三类。徐师曾《文体明辨》则将“论”列为八品：理论、政论、经论、史论、文论、讽论、寓论、设论。从我们今天看来，如按“论”的内容划分，实不外政论、史论、学术论文三大类。但古代对于论说文的划分，往往又因题名和写作的角度分体，因此后来就把“论”又只视为整个论说文中的一体，而另外还分为说、解、辨、原、议、释等，如吴讷的《文章辨体》和徐师曾的《文体明辨》便都是如此。这样的划分，反映了古代论说文的多样性，也便于认识其不同的特征。

论　和　说

论和说，性质是相近的，但也有某些区别，所以古代是把它们分开为两个种类的。论是论断事理，它包括论政、论史、论学等文字；而“说”，却有不同。刘勰对于“说”的解释是“说者，悦也；兑为口舌，故言咨悦怿”。又说“凡说之枢要，必使时利而义贞（正），进有契于成务，退无阻于荣身。自非谲敌，则

惟忠与信。披肝胆以献主，飞文敏以济辞，此说之本也。”上述两段话的大意是说，“说”通“悦”，就是用口舌以说动人，令人心悦诚服。关于“说”的根本要领，是要有利于时而道理严正。从积极方面说要完成功业，消极方面说要无碍于自己的荣显。除非是为了诈骗敌人，否则是一定要讲究忠信的。应该把肺腑之言进献给主上，同时调动敏捷的文思来加强语言的动听而有说服力。这就是所谓“说”的本质特点。显然，这里是把“说”，看做是策士进说献谋的所谓“游说”之辞的。早在晋代的陆机，他在《文赋》中实际已持这种看法，他说：“论精微而朗畅……说炜晔而谲诳。”李善注曰：“说以感动为先，故炜晔谲诳。”意思是说，“说”是为了劝说人、打动人的，所以必须注重辞采，说得天花乱坠才行。这是对于“说”的早期的解释。我国的论说文源于先秦诸子，诸子散文中有论、也有说，如《孟子》书中既有论政、论学的文字，也有不少游说诸侯的绚烂、耸听的文辞，特别是在记写战国时代策士辞令的《国语》、《战国策》等书中，游说之辞就更为大宗。但至秦汉以后，这类文字已基本绝迹。汉以后以“说”命名的篇章论著，一般乃是表示说明或申说事理的意思。故吴讷《文章辨体》称：“按说者，释也，述也，解释义理而以己意述之也。”这个解释是适合秦汉以后大多数以“说”命名的文字的。那么，我们用今天的话说，古文中的所谓“论”，是指理论文；“说”，是指说明文。“论”着重于论理；“说”着重于说明、申释。当然，两者性质既相近，有时也是难以断然区别的。

从现存的文献看，汉初贾谊的《过秦论》为最早的单篇论文。所谓“过秦”，就是揭示秦代过失的意思。该文通过对秦王朝兴亡过程及其原因的具体分析，论述了秦之所以速亡，就在于秦以暴力取天下后，仍继续以暴力治天下，结果不免于一朝败亡。这篇文章的中心思想，用作者的话说，就是：“故先王见终始之变，存亡之机，是以牧民之道，务在安之而已”。本文正是

通过探讨国家的兴亡之理，以警戒后世，让后世有国者做为借鉴。

《过秦论》分上、中、下三篇（载于《史记·秦始皇本纪》，《文选》所载为中篇），首篇总论秦取得天下的形势，以及灭亡的主要原因。文章先从秦兴盛的历史写起，用历史的追叙，写出秦所以兴的原因。开头写：

> 秦孝公据殽函之固，拥雍州之地，君臣固守，以窥周室，有席卷天下，包举宇内，囊括四海之意，并吞八荒之心。当是时也，商君佐之，内立法度，务耕织，修守战之具；外连衡而斗诸侯。于是秦人拱手而取西河之外。

作者认为秦之振兴可以上溯到秦孝公（前361—前338）时代。孝公已有统一天下之志，当时他内用商鞅变法，外用连横之策，从而获得了黄河以西的广大国土，为秦之兴奠定了基业。接着写秦孝公死后，惠文王、武王、昭襄王继承了孝公的固有事业，遵循着传统策略，“南取汉中，西举巴蜀，东割膏腴之地，收要害之郡”，扩大了土地，壮大了国势，并经过多次奋战，使“强国请服，弱国入朝”，为强秦打下了灭六国，统一天下的基础。文章写这些历史情况时，极尽铺张渲染之能事，而逐层推进，气势磅礴。及写到秦始皇雄据天下的一段则达到了顶点：

> 及至始皇，奋六世之余烈，振长策而御宇内，吞二周而亡诸侯，履至尊而制六合，执敲扑以鞭笞天下，威振四海。南取百越之地，以为桂林、象郡；百越之君，俛首系颈，委命下吏。乃使蒙恬北筑长城而守藩篱，却匈奴七百余里。胡人不敢南下而牧马，士不敢弯弓而报怨。

正是写到这里，作者笔锋一转，叙述了狂傲、专制的秦始皇被自己的权势冲昏了头脑，实施了许多错误的政策：“于是废先王之道，燔百家之言，以愚黔首；隳名城，杀豪俊，收天下之兵聚之

咸阳，销锋镝（箭头），铸以为金人十二，以弱天下之民。”而秦始皇竟以此为得计，“自以为关中之固，金城千里，子孙帝王万世之业。”但岂不知始皇刚死不久，起义队伍便起于垄亩之间，“斩木为兵（兵器），揭竿为旗，天下云集而响应，赢粮而景从（背负着粮食追随起义队伍），山东豪俊，遂并起而亡秦族矣。”文章在写了这样一个生动的历史过程以后，到结尾处才推出了中心论点：“一夫作难而七庙（天子宗庙）隳，身死人手，为天下笑者，何也？仁义不施，而攻守之势异也！”在作者看来，秦灭六国时，处于攻势，靠暴力取得了成功；但在取得天下以后，形势不同了，却不知改变策略，即改行仁义和教化，而是仍一味靠暴力手段维持统治，结果遭到了迅速覆亡的命运。作者为了表达这样一个中心思想，在文章中特别对秦的兴亡历史过程做了大肆渲染，写秦之兴，“执敲扑以鞭笞天下，威振四海”其锋不可犯；接着写秦之败亡，则仅及二世而风云突变，无可挽回。这样就为必须探索教训做了很好的铺垫，然后才推出中心论点，大有画龙点睛之妙。鲁迅曾推许此文为“沾溉后人，其泽甚远”的“西汉鸿文”（《汉文学史纲要》）。这篇文章在说理时，援史实以为据，逐层推进，具有很强的说服力。而行文波澜起伏，文笔淋漓酣畅，可谓滔滔而言，其势不可犯，其理亦无穷。这充分代表了汉初政论文的风格。汉初离先秦时代未远，一些政论文作家承先秦诸子、策士们的余绪，在说理论政时，常常不自觉地带有先秦策士们的言谈色彩，正如刘勰所说：“陈政则与议说合契（一致）。”这与后世的所谓“论”，表现出一定的区别。另外，汉武帝时代的东方朔，写有一篇《非有先生论》，内容是写在昏暗朝廷中，诤谏之臣进言之难的。中心思想是论说君主必须虚心纳谏，勇于刷新政治才能够兴国免祸，从性质之上看，正是一篇言“治乱之道，存亡之端”的政论文。但作者在文章中采取的乃是设为问答的形式，先假托有位非有先生在吴国做官，却“默然无言者三年”，吴王感到奇怪，问他是什么缘故，因而引

出非有先生论说进言之难的议论。篇中连用了几个“谈何容易”，来表达作者的悠深感慨，使文章说理之外，兼具抒情色彩。从文章写法上看，它显然受当时正届鼎盛的汉赋的影响。而且其名为论，其实与贾谊的《过秦论》一样，“说”的色彩还是很浓厚的。

东汉以后，论文的风格开始有了变化。凡以“论”名篇的作品，大都根据一个论点，做周详的推理论证。重在见解精深，逻辑严密，虽笔法变化多端，但游说、劝说的味道已逐渐蜕尽。至唐、宋古文家，“论”与“说”，在他们心目中已经是加以区别的了。唐代的柳宗元有《封建论》、宋代苏轼有《留侯论》，都是论文中的名篇。苏轼善于借论历史人物，来发抒他的社会政治以及为人处世的见解。《留侯论》，是就汉代张良为圯上老人纳履的故事发表议论。古代人多认为圯上老人是位神人，张良为他纳履，得了他送的“天书”，因而增长了本领，得以辅佐汉高祖刘邦取得天下。而苏轼却提出了自己的看法。他认为圯上老人并非什么神怪人物，而是在暴秦统治之下的一位有识见的“隐者”他所以要试张良和教张良的，是要张良能临大事而善忍；这也正是刘邦深深受益于张良教益的地方。这篇文章的主旨是在论述“能忍与不忍”，乃是成就一件大事业的关键。文章虽然以“留侯论”标题，但它不属于纯粹的史论，而是一篇论述政治家所应有的政治涵养的文章。这篇文章写得气势磅礴，力透纸背，如文章开端即凌空一语，振人耳目：

> 古之所谓豪杰之士者，必有过人之节，人情有所不能忍者。匹夫见辱，拔剑而起，挺身而斗，此不足为勇也。天下有大勇者，卒然临之而不惊，无故加之而不怒，此其所挟持者甚大，而其志甚远也。

然后方提出张良的事，“夫子房（张良）授书于圯上之老人也，其事甚怪”，用这样一个转折，为驳斥前人、发抒己见敞开了广

阔的议论天地。下文则有叙、有议。有引述的史证，有作者的推论，紧紧围绕着一个“忍”字发挥，气势纵横，语言犀利，顿挫有节。刘勰在《文心雕龙·论说》篇中，曾总结论体文的写作要领说：“其义贵圆通，辞忌枝碎。”又说：“是以论如析薪，贵能破理。”意思是说，写论体文章最要紧地是要把道理讲得完满通达，文辞要扼要简洁，切忌繁琐枝蔓；就如同劈柴一样，能够顺着纹理下斧头，使之顺理成章，一语破的。但这对于我国古代的理论文来说，还只是一般的要求。我国古代的理论文，除讲究说理透辟、语言简练外，还讲究气势充沛，情理兼备。这也是中国古代的理论文，虽在说理，而又具有文学价值的原因。

唐宋以后以“说”名篇的文字，性质上也是理论性的文章，但它偏重于说明性、解说性。例如韩愈的著名《师说》一文，就是在说明师的作用和人从师学习的必要性与重要性的。文章开头说：

> 古之学者必有师。师者，所以传道、授业、解惑也。人非生而知之者，孰能无惑？惑而不从师，其为惑也，终不解矣。

下文接着又说明了“道之所存，师之所存”和“圣人无常师”的道理等等。本文结尾处作者说他写这篇文字的缘由，是因为有感于他的学生李蟠“不拘于时”，即不受当时不从师学习的风气的影响，而向他求学，于是韩愈便作了这篇《师说》送给李蟠以为勉励。由此可知，这是作者有感于时代学风不正，并为晓喻他的学生而作。

一般说来，凡称为“说”的文章，往往都带有某些杂文、杂感的性质，或写一时感触，或记一得之见，题目可大可小，行文也较为自由随便。例如韩愈另有《杂说四首》，也就是一组杂文。《杂说》中的第四篇《马说》，是一篇以千里马为喻，说明知遇之难的。其文云：

世有伯乐，然后有千里马。千里马常有，而伯乐不常有。故虽有名马，只辱于奴隶人之手，骈死于槽枥之间，不以千里称也。马之千里者，一食或尽粟一石。食马者（喂马的人）不知其能千里而食也。是马也，虽有千里之能，食不饱，力不足，才美不外见，且欲与常马等不可得，安求其能千里也！策之不以其道，食之不能尽其材，鸣之而不能通其意，执策而临之曰：天下无马。呜呼！其真无马邪？其真不知马也！

这篇小文开篇即揭明主旨，以马取喻，说明只有识才的人，才能发现人才，而人才常有，识才者却不常有。下文接着一层层加以解说，同时通篇充满了感叹的语气，增加了全文的悲惋不平的气氛。

宋苏轼的《日喻说》是继韩愈的《杂说》之后，而写出的一篇著名的说体小文。据文末称，这篇文章是作者写赠给一位应试举子吴彦律的。文中用“生而眇者（盲人）不识日”和北方人不善游泳做比喻，说明为学的人应重实际观察、体会和实践，否则必导致盲目瞎猜和脱离实际的错误。这也是一篇针对当时学风不正而发的杂感性的文章。

至于柳宗元著名的《捕蛇者说》，则是一篇针对时政而发的文章。它借写一个捕蛇者的悲惨命运，来说明“苛政”对人民的摧残和危害。全文以主要篇幅写一个捕蛇者及其先世家族的遭遇，最后则点明题意：“余闻而愈悲。孔子曰：‘苛政猛于虎也。’吾尝疑乎是。今以蒋氏（指捕蛇者）观之，犹信。呜呼！孰知赋敛之毒，有甚是蛇者乎！故为之说，以俟夫观人风（民风）者得焉。”这篇文章所以不称为捕蛇者“传”或捕蛇者“论”，而称“说”，是因为它是在揭示问题，说明道理，而在写法上又具有发抒感触的性质；也就是说，作者写作这篇文章并非为某人记事立传，也没有什么立论或推理，而只是因事而发，揭示和说明一个问题而已。

另外，宋代周敦颐的《爱莲说》虽是一篇百余字的小文，却一

直是我国散文史上脍炙人口的名篇，它借说莲花，表现了对洁美人格的歌颂，其文云：

> 水陆草木之花，可爱者甚蕃（繁多）。晋陶渊明独爱菊；自李唐来，世人甚爱牡丹。予独爱莲之出淤泥而不染，濯清涟而不妖，中通外直，不蔓不枝，香远益清，亭亭净植，可远观而不可亵玩（亲昵而加以玩弄）焉。
>
> 予谓菊，花之隐逸者也；牡丹，花之富贵者也；莲，花之君子者也。噫！菊之爱，陶后鲜有闻；莲之爱，同予者何人？牡丹之爱，宜乎众矣！

这篇小文，以非常精炼的笔墨，洗炼的文辞，说明并比较了菊、牡丹和莲花的特性，通过对莲花形神的刻划，寓意深远地赞美了一种洁身自好，不受污染的人格。全文最后则以反诘和慨叹的语气，抒发了自己愤世嫉俗的感情。这篇小文语言优美，情趣盎然，意境清新，是一篇别具风格的艺术小品。

著名的以“说”名篇的小品，还有柳宗元的《罴（熊类动物）说》和明代何景明的《说琴》。前者写一个善“吹竹”而引野兽的猎人，因没有实际本领，而终于被野兽所害，从而说明只靠玩弄技巧以欺世的人，最终只会落得个可悲下场。后者则以琴取喻，说明善于使用人才的重要性。从以上诸例我们可以知道，古代以“说”名篇的杂感性的小文，一般都是借说明某一具体事物，或取喻一个故事，来讲明一个道理或发抒自己的某种感情，从而达到使说理和抒情形象化。

此外，古人还常常把某些读书心得、生活体验写成小文，称为“说”，一般说来，这是因为其内容带有阐释、解说，以至可备一说仅供参考的意思。如宋陈亮有《西铭说》，陆九渊有《易说》、《学说》、《论语说》（不是解说全书，只说孔子的“苟志于仁矣，无恶也”一语），明代陈确（陈乾初）有《古农说》、《不信医说》等等，一般篇幅都较简短，行文亦较随意，大都属

于生活杂感和读书随笔、劄记之类。由此可见，“说”与“论”相比较，“说”的内容、写法和风格较为灵活多样，所以后世对于论说文中的“说”，又有所谓“杂说”的称呼。

辩与议

“辩”被视为古代论说文中的一体，主要起自唐、宋以后。所谓“辩”，即辩驳、辩论的意思。产生于先秦“百家争鸣”时代的诸子著作，有很多就是论辩性的，特别是象记载孟轲言论的《孟子》一书，许多都是他与同代学者或君王辩论的记录。孟子自己就曾说：“余岂好辩哉？不得已也。”他的善辩是有名的。但那还只是辩论言辞的记录，一般还不视为论辩文。

“辩”与“辨”古代通用，唐以前也有一批以“辨”名篇的文章，如陆机的《辨亡论》、刘孝标的《辨命论》等，前者是分析吴国败亡原因的，后者是论说所谓穷通有命的。因此，其所用的“辨”，乃是辨别、辨析的意思，并非是辩驳、辩论的意思。从性质上讲，它们还属于“论”（实际上它在名称上也自用了“论”）的一类。唐、宋以后，称为“辩”或“辩某”的文章，那就是属于辩驳或辩论性的了，乃是针对某一主张、某一观点而写的批驳文字。

唐代韩愈有《讳辩》一文，是与当时某些人辩论避讳问题的。韩愈曾寄信给李贺，劝李贺举进士。李贺得中以后，有某些与李贺争名的人，便谗毁李贺说，李贺父名晋肃，“晋”与“进”同音，李贺应试进士是犯父名之讳，是个大错，并且此事还将连累韩愈得罪。于是韩愈写了这篇文章进行辩驳。文中首先举出“二名不偏讳”（指对先人的名字，只要不连称，就不算犯讳）、“不讳嫌名”（字音相近不犯讳）等一般公认的原则，然后抬出周公、孔子“作诗不讳”、“不讳嫌名”为例子，以驳斥对方。周、孔是当时法定的圣人，作者故意抬出周、孔来，这就使自己

在辩论中占了上风。接着作者更援史例，说明无限地扩大避讳范围将使人无所措手足；最后则语带讥讽地说那班嚼舌者，不效法古圣先贤的行事，而专门搞些“宦官宫妾”的小道。文中有时说理，有时反诘，有时相讥，风格恣肆，语言雄辩。

柳宗元的《桐叶封弟辩》，是辩驳《吕氏春秋》和《说苑》记述周公史实的荒谬的：

> 古之传者有言，成王以桐叶与小弱弟戏曰：“以封汝。”周公入贺，王曰：“戏也。”周公曰：“天子不可戏！”乃封小弱弟于唐。
>
> 吾意不然。王之弟当封耶？周公宜以时言于王，不待其戏而贺以成之也。不当封耶？周公乃成其不中之戏，以地以人与小弱弟者为之主，其得为圣乎？且周公以王之言，不可苟焉而已，必从而成之耶？设有不幸，王以桐叶戏妇寺，亦将举而从之乎？凡王者之德，在行之何若。设未得其当，虽十易之不为病；要于其当，不可使易也，而况以其戏乎？若戏而必行之，是周公教王遂过也。……

文章首先提出前人的成说，然后用“吾意不然”一语抹倒。接着假设论敌可能提出的理由，加以逐层反驳。于是做出自己的正面论断，说明前人成说之不可信。作者揣情度理，有驳、有论、有断，文章不长，但十分雄辩有力。此外，柳宗元还写过一系列的论辩文，如《论语辩》、《辩列子》、《辩文子》、《辩鹖冠子》、《辩鬼谷子》等，这些文章或辩成书年代，或辩作者真伪，或辩书之价值，但写法并不千篇一律，而能做到各具特色。一般说来，“论”和“辩”也是不可分的，只是在破与立两个方面，“辩”更侧重于“破”，而“论”则更重于“立”，两者在其侧重的方面有所不同而已。

议，又称驳议，也是一种反驳、辩论性的文体。刘勰《文心雕龙·章表》云：“表以陈情，议以执异（坚持不同意见）。”从用途上看，议和章表同属于臣属给君王的上行公文，故刘勰在《章表》篇论到它。但大约又有鉴于它与一般上陈的章表之属有

不同的特点，因此刘勰又重立有《议对》篇，把驳议与对策归为同类，而详论了它的特点。姚鼐《古文辞类纂》则仍归为“奏议”类，视为公牍文的一种。我们认为从实质上看，所谓驳议，实际就是一种带有论辩性的政论文。

驳议文始于汉代，是朝廷议事时，陈述不同意见的上书。蔡邕《独断》上说：“其有疑事，公卿百官会议，若台阁（中央机构）有所正处，而独执异意者曰駮（应作“驳”）议”。如汉武帝时，丞相公孙弘拟发布“民不得挟弓弩”的禁令，而吾丘寿王则写了反驳这一禁令的驳议文，他在陈述了种种理由以后，最后称“臣恐邪人挟之而吏不能止，良民以自备而抵法禁，是擅贼威而夺民救也。窃以为无益于禁奸，而废先王之典，使学者不得习行其礼（古代有射礼），大不便。”另外，东汉刘歆还有《毁庙议》等。

唐、宋古文家所写的驳议文，以柳宗元的《驳复仇议》最为有名。此文是柳宗元任礼部员外郎时，为驳一条不合理的法律而写的。武则天时，有一名叫徐元庆的人，为父报仇，杀了仇人又去自首。当时的谏官陈子昂认为，此案应该判徐元庆以杀人罪，论处死刑；但他为父报仇，又合乎孝义，因此，杀后再“旌其闾”，即加以表彰。柳宗元不同意这项立法，他首先精辟地指出，这样处理表面上是照顾到“刑”，又照顾到“礼”，但实际上是自相矛盾的。因为刑和礼都是为了防乱的，“诛其可旌”，杀掉该表彰的人，岂不是滥施刑法？“旌其可诛”，表彰应该杀掉的人，岂不是败坏了“礼”？于是他说：“果以是示于天下，传于后代，趋义者不知所向，违害者不知所立，以是为典可乎？盖圣人之制，穷理以定赏罚，本情以正褒贬，统于一而已矣。”柳宗元在驳了上述的立法意见以后，提出了自己的建议，他认为对徐元庆类似的复仇案件，必须做进一步的调查分析，如果徐元庆的父亲没有犯国法，是官吏泄私怨，借官势杀掉的，而州牧官吏又不惩处枉法者，“吁号不闻”，不代他父伸冤，那么徐元庆

拚死为父报仇，是“守礼而行义也，执事者（负责官吏）宜有惭色，将谢之（认错）不暇，而又何诛焉？”如果徐元庆的父亲被杀，是因为触犯了国法，那么“是非死于吏也，是死于法也，法其可仇乎？仇天子之法，而戕（杀害）奉法之吏，是悖骜而凌上也，执而诛之，所以正邦典（正国法），而又何旌焉？”最后，柳宗元再次指出前项立法的荒谬，而建议“请下臣议附于令（下达我这篇驳议附在法令的后面），有断斯狱（这类案子）者，不宜以前议从事。谨议。”由此可知，驳议乃是论辩文的一种，而其论辩的内容又是关系到政令的实施的，所以刘勰认为这类文章应该“文以辨洁为能，不以繁缛为巧；事以明覈为美，不以深隐为奇”（《文心雕龙·议对》），也就是说，它要求的是说理清楚，逻辑性强，而不要求过多的文采。

另外，需要说明的是，后世以“议”名篇的文章，也不都是上奏朝廷的。故徐师曾《文体明辨》曾把议分为奏议、私议两种。他说：“学士偶有所见，又复私议于家，或商今，或订古，由是议寖盛焉。”所谓私议，也就是某些学者有鉴于某些政治、社会问题，而私自撰写的政论文。但它是由奏议发展来的，所以在写法上一般也仿效奏议体的方式，即先列举出某种成说，然后用辩驳的口吻，加以论议。除此以外，较常见的还有所谓“谥议”文。古代帝王或统治集团成员，死后一般要加以“谥”，即总结其一生的事迹、表现，给予一个表示褒扬的称号。古代对此是很注重的，谥议时也常发生不同意见。所谓“谥议”就是专门为此而写的奏议。这类文章，今天看起来已无大意义，可读者不多，其较著名的为唐梁敬之写的《代太常答苏端驳杨绾谥议》，文章提出“圣无全能，才不必备（全备）”的观点，主张评价人物时应视其一生的主流等等，在观人论事上表现出一定的识见，文章也写得很有气势，算是谥议文中的罕见佳作。

原 与 解

古代论说文中，专门有一种以“原”名篇的文章。“原”，是推本求源的意思，其命名大约是由《周易》的所谓“原始要终”而来。后人认为这一文体创自韩愈的五“原”，如徐师曾《文体明辨》上说：“按字书云‘原者，本也，谓推论其本原也。’自唐韩愈作五‘原’，而后人因之，虽非古体，然其溯原于本始，致用于当今，则诚有不可少者。至其曲折抑扬，亦与论说相为表里，无甚异也。其题或曰原某，或曰某原，亦无他义。”徐氏正确指出“原”就是推本求原的意思。“原”体是论说文的一种，其特点是论述事物的本原而又致用于当今；但以“原”名篇的文章，却是早在韩愈以前就有的，如《吕氏春秋》有《原道训》、《文心雕龙》有《原道》篇等，也是推本求原性的文字，韩愈“五原”（《原道》、《原性》、《原毁》、《原人》、《原鬼》）只不过是加以推衍而已。

韩愈的《原道》就是首先给“道”下定义，即从说明“道”的本始含义开始的。他说：“博爱之谓仁，行而宜之之谓义，由是而之焉之谓道，足乎己无待于外之谓德。仁与义为定名，道与德为虚位。故道有君子小人，而德有凶有吉。”接着他便用这一关于道德的原本的含意（实际是儒家的道德观），来反老（老子）辟佛。正是所谓“溯原于本始，致用于当今”。韩愈的《原毁》是一篇所谓推究毁谤之原的文章。文章分析深刻，说理周详，因是针对当时恶劣的风气而发，所以作者寄以很深感慨。其文云：

古之君子，其责己也重以周（严格而全面），其待人也轻以约（宽容而简要）。重以周，故不怠（不放松）；轻以约，故人乐为善（愿做好事）。……今之君子则不然，其责人也详（多），其待己也廉（低、

少）。详，故人难于为善；廉，故自取也少。

作者在列举了一些人专门好严以责人而宽以待己的情况以后，点明了好说人坏话的根源，就在于“怠”（自己松懈，不求上进）和“忌”（嫉妒别人）。他说“虽然，为是者有本有原，怠与忌之谓也。怠者不能修（不求上进），而忌者畏（深怕）人修。”文章结尾则深有感慨地说：“是故事修而谤兴，德高而毁来。呜呼！士之处此世，而望名誉之光，道德之行，难矣！将有作于上者，得吾说而存之，其国家可几而理（治理）欤！”作者在这篇文章中，首先分析了产生“毁”与“谤”的思想根源，故以“原”名篇。作者既对当时的社会风气进行了谴责，又表达了自己仕途的坎坷遭遇，写得深刻而又有感情。

明末清初的黄宗羲写有《原君》一文，这是一篇尖锐抨击封建君主专制制度的政论文。文章从上古“人君”（国君）的产生写起，继而论到后世，言辞十分激烈：

后之为人君者不然，以为天下利害之权皆出于我，我以天下之利尽归于己，以天下之害尽归于人，亦无不可；使天下之人，不敢自私，不敢自利，以我之大私为天下之大公。始而惭焉，久而安焉。视天下为莫大之产业，传之子孙，受享无穷。……其既得之也，敲剥天下之骨髓，离散天下之子女，以奉我一人之淫乐，视为当然，曰：“此我产业之花息也。”然则为天下之大害者，君而已矣。向使无君，人各得自私也，人各得自利也。呜呼！岂设君之道固如是乎？

古者天下之人爱戴其君，比之如父，拟之如天，诚不为过也。今也天下之人怨恶其君，视之如寇仇，名之为独夫，固其所也。

这篇抨击君主专制制度的政论文，所以以“原”名篇，就是因为它对君主的产生、性质、作用做了推本求原的论述，即通过君主职份和君主制的历史演变，来探索和揭露后世封建专制的弊端。这类文章的写作，一般需要有较丰富的历史知识和历史发展的眼

光，其优点是便于取鉴和比较。如唐代初年曾实行府兵制，唐开元以后府兵制废而藩镇之祸起，于是杜牧作《原十二卫》一文，追溯了唐承隋制“置府立卫”的历史，比较了府兵制兴废后对社会的影响，揭示了中唐以后兵制混乱、藩镇割据的危害。用这样的写法比一般性的论说，往往更具有说服力。

“解”，是指解释疑难性的文章。这类文章实际上有两类，一类是假设问答，先假托有人提出某种疑问或疑惑，然后再加以解释，这类文章以汉代扬雄的《解嘲》开其先，另外有名的如韩愈的《进学解》。从内容上看，他们多为借问答方式，表白自己的身世，发泄某种不平，因为作者是由生活感受出发的，所以文学性较强。另有一类，则是解释某类问题或书中的某些语句而作，后者除用“解”名篇外，也多用“释”，一般则为纯学术性的小文。

扬雄的《解嘲》，是解释人们对他的嘲讽的。作者在该文的序中说：“哀帝时，丁（丁明）、傅（傅晏）、董贤用事，诸附离之者，起家至二千石。时雄方草创《太玄》（指《太玄经》，扬雄的哲学著作），有以自序，泊如也。人有嘲雄以玄之尚白（“玄”本指黑，扬雄解做白，此表示不能同俗）。雄解之，号曰《解嘲》。”这篇文章，采用主客问答的方式，首先写“客”对他的嘲讽，说他只知作《太玄经》，徒发高论，而不能拿出什么奇策，去获取功名富贵。而扬雄则针对这一嘲讽做了辩解，大意是说，现在已经不是“士无常君，国无定臣，得士者富，失士者贫”的战国时代了。当时统治者礼贤下士，能够出奇谋异策的人，可以“立谈而封侯”。而如今的情况是“县令不请士，郡守不迎师，群卿不揖客，将相不俛眉。言奇者见疑（出奇策的人被怀疑），行殊者得辟（获罪）。是以欲谈者卷舌而同声，欲步者拟足而投迹（谈话只能谈一样的话，迈步只能顺着前面的足印走）。”而且只有做一个“默默者”，才能全身保命。显然，作者正是用这样一问一答的形式来讥讽时事和发抒自己胸中的牢骚

的。因为它采取的是先假设有问者，然后再加以论说，所以《昭明文选》把它归为“设论”类。

韩愈的《进学解》是完全因袭《解嘲》的形式而写作的。所谓“进学”，是指进修学习。文章假设国子先生（韩愈于唐宪宗元和八年任国子博士）与学生的对话，指责了当时的执政者不辨贤愚，大材小用，发抒了他自己遭贬斥不得重用的积愤不平。这篇文章语约义丰，写得很有特色，许多语句都成为后世的成语；又加以构思巧妙，通过诸生对自己的反驳，来发泄自己的积愤，别具一格，因而成为后世一篇令人喜读的名文。其开端是这样写的：

> 国子先生晨入太学，招诸生立馆下，诲之曰：“业精于勤，荒于嬉；行成于思，毁于随（不经意，随便）。方今圣贤相逢，治具毕张，拔去凶邪，登崇畯（同“俊”）良。占小善者率以录，名一艺者无不庸，爬罗剔抉（指选拔人才），刮垢磨光（指造就人才）。盖有幸而获选，孰云多而不扬？诸生业患不能精，无患有司（这里指掌管选拔人才的官吏）之不明；行患不能成，无患有司之不公。”
>
> 言未既，有笑于列者曰：“先生欺余哉！……”

下面则假设了诸生的难词，诸生举了各种例证，说明“先生之业，可谓勤矣”，“先生之于儒，可谓有劳矣”，“先生之于为人，可谓成矣”等等，然后接着说：“然而公不见信于人，私不见助于友，跋前踬后，动辄得咎，暂为御史，遂窜南夷（南方边远地区。韩愈曾因上疏被贬阳山，在今广东）。三年博士，冗不见治。命与仇谋，取败几时。冬暖而儿号寒，年丰而妻啼饥。头童齿豁，竟死何裨（益）？不知虑此，而反教人为？”显然，诸生的难词实际正是作者自己所要发的牢骚。用假设问答的方式来表达作者所要铺说的内容，本是汉代散体大赋所惯取的形式。两汉四百年间，赋体作品是文人创作的主要文学样式，扬雄本身也是著名赋家，因此他的散文《解嘲》明显地表现出受赋的影响。

韩愈的《进学解》又是继扬雄《解嘲》而来，故也表现了同样的特点。不同文体互相渗透，这也是文体史上常有的现象。

除了具有上述特点的“解”文以外，另外还有一种完全属于解说性质的文章，如韩愈有《获麟解》，是对古代传说中的所谓灵物麟的出没情况进行解说的。白居易有《<刘白唱和集>解》，是解说作者与刘禹锡唱和诗集结撰情况的。明代以后，一些读书心得性的文字，多用“解”名篇，如《陈确集》中有《性解》、《学解》、《颜子好学解》等，这类所谓“解”文，实际与“说”无大区别。另外，对这类文字，有的作者不用“解”而用“释”，如蔡邕有《释诲》、皇甫谧有《释劝》，清代魏源有《释江源》、《释云梦》等，“释”也就是解说、解释的意思。故徐师曾《文体明辨》称“文既有解，又复有释，则释者，解之别名也。”但需要指出的是，所谓与“说”相近、与“释”相通的“解”文，只适用于我们所说的“解”文的后一种，至于扬雄《解嘲》一类的“解”文，则与赋相近，是具有文学创作性质的。

第二节　杂　记　文

古人将以“记”名篇的文章称为“杂记体”。杂记的内容是很复杂的。广义地说，它包括了一切记事、记物之文，故刘勰《文心雕龙·书记》篇称“书记广大，衣被事体，笔劄杂名，古今多品。”结果他把所有形诸文字而难以归属的杂品文字，都置于“书记”类。后人则将书（指书牍，即书信）另为立类，称书牍类，其他杂项文字，如状、牒、令、疏等，也都分别归属他类，只留下以“记”名篇的文字，称杂记文。但杂记文实际仍然很杂，所谓杂记文，也包括着有些文章不易归属，不得已而独成一类的意思。明代徐师曾《文体明辨》说：“记者，所以备不忘

也。”这仍然是一个很泛的说法。从现存的“记”文来看，有的记人，有的记事，有的记物，有的记山水风景；有的尚叙述，有的尚议论，有的尚抒情，有的尚描写，是非常复杂多样的。近人也注意到这一问题，故主张从“记”文的内容出发，再做一下划分，以便说明特点，研讨其风格。如林琴南于《春觉斋论文》中说：“然勘灾、浚渠、筑塘、修祠宇、纪亭台，当为一类；记书画、记古器物，又别为一类；记山水又别为一类；记琐细奇骇之事，不能入正传者，其名为‘书某事’，又别为一类；学记则为说理之文，不当归入厅壁；至游讌觞咏之事，又别为一类：综名为记，而体例实非一。”这是他根据杂记文的实际内容，提出来的种种类别。但他把明显的说理文、故事小品都包括进来，并不完全恰当。我们根据杂记文所记写的内容和特点，似可以简约地分为四类：即台阁名胜记、山水游记、书画杂物记和人事杂记。

台阁名胜记

古人在修筑亭台、楼观，以及观览某处名胜古迹时，常常撰写记文，以记叙建造修葺的过程，历史的沿革，以及作者伤今悼古的感慨等等。这类记文记写的对象是某些建筑物或历史名胜，在写法上是没有定格的，或发议论，或抒怀抱，或写景物，只是不脱离所记写的对象，或以所记写的对象为缘由，而做发挥。这类记文，一般是刻石的，所以姚鼐说：“杂记类者，亦碑文之属。”（《古文辞类纂·序》）应该承认杂记文中的这类台阁名胜记，是与古代的碑文有源流关系的。但碑文重点在纪事和纪德颂功，一般前有序后有铭，语言典雅，风格矜重。而台阁名胜记文，则记事颂功不是它的重点，一般记事只是其缘由，重点在发挥议论，写个人怀抱，行文也随便得多，除极个别者外，没有铭文。从其性质上讲，实际上是些文学小品，它常常以议论风发，写物状景形象、生动，情味隽永、深厚取胜。因此，它比一般碑

文更具有文学性。

唐、宋古文家，写过不少这类台阁名胜记文。唐代韩愈写有《新修滕王阁记》，是受观察使王仲舒之托而写，当时韩愈尚未去过滕王阁，这虽比较例外，但也说明这类台阁名胜记，与一般游记不同，游记是作者本人记游之作，台阁名胜记却可间接撮取资料而写，这与碑文是可以相通的。

宋代范仲淹的《岳阳楼记》，是久为传诵的名篇。记文首先写出他写这篇《岳阳楼记》的缘由，说宋仁宗庆历四年春，他的朋友被贬官任巴陵郡太守，“乃重修岳阳楼，增其旧制”，并嘱托他作文以记之，接着他写了岳阳楼的位置和巴陵（湖南省岳阳县一带）的胜状，描写了登楼人因四时晴雨的景物不同，而产生不同的感情，最后则道出了自己“先天下之忧而忧，后天下之乐而乐”的伟大政治抱负，并以此勉励从政者。这篇记文把叙事、描写和议论紧密地结合起来，因楼写景，借景抒怀，十分生动感人，为台阁名胜记中首屈一指的名篇。

王禹偁是宋初古文运动的倡导者之一。他为官敢于直言，因此屡遭贬黜。宋真宗咸平元年，他被贬官到黄冈（县名，今属湖北省），后来他便用当地的竹材，为自己修建了一所竹楼，并撰写了一篇《黄州新建小竹楼记》，记文描写了竹楼环境的清幽和记述他潇洒淡泊的生活情趣。如其中主要一段云：

> 子城（附属于大城的小城）西北隅，雉堞圮毁（城上矮墙塌毁），蓁莽荒秽。因作小楼二间，与月波楼通。远吞山光，平挹江濑（江滩）。幽阒辽夐（静寂辽远），不可具状。夏宜急雨，有瀑布声；冬宜密雪，有碎玉声。宜鼓琴，琴调虚畅；宜咏诗，诗韵清绝；宜围棋，子声丁丁然；宜投壶（往壶里投矢，比多少，定输赢），矢声铮铮然；皆竹楼之所助也。
>
> 公退之暇，被鹤氅（披鸟羽编制的外衣），戴华阳巾（道士帽），手执《周易》一卷，焚香默坐，消遣世虑。江山之外，第见风帆沙鸟、烟云竹树而已！待其酒力醒，茶烟歇；送夕阳，迎素月，亦谪居之胜概

也。

记文末尾更联系了自己屡遭迁谪的仕宦生涯，寄寓了很深的感慨：

吾闻竹工云：竹之为瓦，仅十稔（十年，谷一熟为一稔），若重复之，得二十稔。噫！吾以至道乙未（太宗至道元年）岁，自翰林出滁上（滁州，今安徽滁县），……四年之间，奔走不暇，未知明年又在何处？岂惧竹楼之易朽乎！幸后之人与我同志，嗣而葺之（继承修整），庶斯楼之不朽也。

咸平二年八月十五日记。

此文记新建的小竹楼，实际在述志趣，寄愤懑，文笔萧疏自然，情致深细，风格淡远，正是一篇优秀的文学小品。

欧阳修的《醉翁亭记》是古文中的名篇，为作者贬官滁州时所作。记中叙写了滁州、特别是琅琊山中醉翁亭一带优美的景色，经常被人作为山水游记看待，实际上它属台阁名胜记，而并不属游记性质。我们看记中写道：

……峰回路转，有亭翼然临于泉上者，醉翁亭也。作亭者谁？山之僧智仙也。名之者谁？太守自谓也。太守与客来饮于此，饮少辄醉，而年又最高，故自号曰醉翁也。醉翁之意不在酒，在乎山水之间也，山水之乐，得之心而寓之酒也。

可知作者写这篇记乃在于叙说造亭者和欧阳修为亭命名的缘由。文中虽写景色、游乐，但用意和写法，也是在记述他任滁州太守时的生活、心境，并不属于某次记游之作。苏轼的《喜雨亭记》也是一篇脍炙人口的记文。文中写作者任凤翔府判官时，曾在官舍旁引水种树，并造亭以为休息之所。在亭台落成之时，正是当地久旱逢雨之日，于是作者便把亭命名为“喜雨亭”，说“亭以

雨名，志喜也。”作者在记中写出了人民苦旱时的焦虑和逢雨后的喜悦，以及作者与人民同忧喜的心情，是一篇思想性很强的作品。由此可见，古代的一些亭台名胜记，并不都是什么闲适性的小文，往往也有很充实的思想内容和社会意义。关于这方面，我们还可以举出唐代柳宗元《永州龙兴寺息壤记》为例。记文写永州人曾在龙兴寺东北建堂，当时碰到一块隆起的土方，据说曾发生过削平后它又隆起来，而且凡持铲削土者尽死的现象，于是传布开去，都认为有神鬼作祟，柳宗元为了破除迷信，就写了这篇记文，指出所谓铲土而死的事，乃出于建堂土工的劳累过度和传染疾病，并非是什么神灵的惩罚。其末段云：

> 今是土也，夷之者不幸而死，岂帝之所爱耶？南方多疫，劳者先死。则彼持锸（铁铲）者，其死于劳且疫也。土乌能（那里）神？余恐学者之至于斯，征是言而唯异书（记载怪异事物的书）之信，故记于堂上。

这无疑是一篇破除迷信的科学小品，同时还流露出作者对劳役者的同情。宋代古文家曾巩的《墨池记》，更是一篇诚恳的劝学的文章。所谓“墨池”，是指江西临川城东新城地方有一水池，相传是晋代大书法家王羲之练习书法的地方。传闻当初王羲之曾“临池学书，池水尽黑”，因此，成为远近闻名的古迹。《墨池记》一文，是曾巩应临川州学教授王盛之请而撰写的，全文短小精练，记事而兼说理，颇能发人深思。其文云：

> 临川之城东，有地隐然而高，以临于溪，曰新城。新城之上，有池洼然而方以长（长方形），曰王羲之之墨池者，荀伯之《临川记》云也。羲之尝慕张芝（东汉时书法家），临池学书，池水尽黑，此为其故迹，岂信然邪？
>
> 方羲之之不可强以任，而尝极东方，出沧海，以娱其意于山水之间，岂有徜徉肆恣（不受拘束），而又尝自休于此邪？羲之之书晚乃善；

则其所能，盖亦以精力自致者，非天成也。然后世未有能及者，岂其学不如彼邪？则学固岂可以少哉！况欲深造道德者邪？

墨池之上，今为州学舍。教授（宋代的学官）王君盛，恐其不章（同“彰”，不彰，指不为大家所知）也，书“晋王右军墨池”之六字于楹间以揭之，又告于巩曰：“愿有记”。推王君之心，岂爱人之善，虽一能不以废，而因以及乎其迹邪？其亦欲推其事，以勉其学者邪！夫人之有一能，而使后人尚（推崇）之如此，况仁人庄士之遗风余思，被于来世者何如哉！

庆历（宋仁宗年号）八年九月十二日，曾巩记。

这篇记文，首先记述了“墨池”的遗址，因为所谓王羲之墨池，在传说中有几个地方故作者提出了一点疑问，并说明了自己的依据，这也是作这篇“记”文所必须的。接着，作者因“墨池”而加以发挥，说王羲之早年恣意山水，到晚年定居临川后，才显示出书法的成就，由此墨池来看，可知他的书法乃是勤学苦练出来的，不是由于什么“天成”。“然后世未有能及者，岂其学不如彼邪？则学固岂可以少哉！”是说后世人书法赶不上王羲之，想必是学习精神不如他。可见艰苦学习是绝不可少的。这是全篇的宗旨。后段则记述了作这篇记文的缘由，并由“人之有一能”引申发挥，指出前人一切修养、成就，都会引起后人的崇敬，有长远的影响。这篇记文，主题鲜明，内容对人很有教益，而且结构谨严，文意曲折有致。作者从书法家王羲之的“墨池”遗迹，联想到他的卓绝成就是与他的勤学苦练分不开的，因而勉励后学，不可迷信什么“天成”；学问、成就只能来源于刻苦不懈的学习。同时，还进一步推论到道德修养等一切方面，又无不如此。层层挖掘，顺理发挥，而又不脱离记文的体制，是这篇小文的独到之处。

唐、宋以后，还有种称为“厅壁记”或“厅壁题名记”一类的文章，所谓厅壁是指官府的墙壁，其内容一般是记述历任官员的姓名、经历、政迹，以为纪念并供后任官吏的参考。如封演《封氏闻见记》卷五云：“朝廷百司诸厅，皆有壁记，叙官秩创置

及迁授始末，原其作意，盖欲著前政履历而发将来健羡焉。故为记之体，贵其说事详雅，不为苟饰。”按理说，这属于一种官样的记事文字，但出自名家之手的某些厅壁记，却也写得有声有色，不落常套，不同凡响。如唐代韩愈的《蓝田县丞厅壁记》就写得别具一格。

唐代的县丞，职位在县令之下、诸吏之上，为仅次于县令的官员，但是有职无权，形同虚设。记文前半部分，以大量的笔墨细致入微地刻划了县丞无权过问公事，处处受县吏排挤和蔑视的窘态。文中特意描写了县丞在所谓办公时的情状：

> 丞位高而偪（同“逼”，职位迫近县令），例以嫌不可否事（为了避侵犯县令职权的嫌疑而对于公事不加可否），文书行，吏抱成案诣丞，卷其前，钳（夹住）以左手，右手摘纸尾，雁鹜行（列队缓行）以进，平立，睨丞曰：“当署（应签名）。”丞涉笔占位，署惟谨。目吏，问：“可不可？”吏曰：“得”，则退，不敢略省（不敢稍阅一下文书内容），漫不知何事。

接着文中具体记述了元和初年，崔斯立在蓝田县丞任内的逸事。崔氏本是“贞元初，挟其能，战艺于京师，再进再屈千人”的才学之士，来到蓝田任县丞时，本想尽职做一番事业，但囿于官场旧习，只能形同傀儡，无所事事，以至每天“对树二松，日哦其间”，虚遣岁月。而记文最后却故意写崔氏在闲居中对人的答话作结：“有问者，辄对曰：‘余方有公事，子姑去。’”这无疑是对当时设官、用人者的一种辛辣讽刺。本文实际上是一篇揭露当时吏治弊端的政治小品。

宋代王安石的《度支副使厅壁题名记》也是有名的。度支副使是掌管财政的官，据作者在记文中说，这篇文章作于嘉祐五年，王安石正在三司度支判官任上。全文分为三段，首段说明这篇厅壁记的写作缘由：“三司副使，不书前人名姓（指厅壁上没有留下历任该职的姓名）。嘉祐五年，尚书户部员外郎吕君冲之，始稽之众史，……于是书石而镵之东壁。”接着记文作者便借题发挥了自己关于理财问题的理论，指出理财必须有善法，必须有良吏，

认为这是关系国家政治安危的大事：

> 夫合天下之众者财（团结天下人群的靠财源），理天下之财者法，守天下之法者吏也。吏不良，则有法而莫守（虽有法也不能遵守、执行）；法不善，则有财而莫理。……虽欲食蔬衣敝，憔悴其身，愁思其心，以幸（希望）天下之给足而安吾政，吾知其犹不得也。然则善吾法而择吏以守之，以理天下之财，虽上古尧、舜，犹不能毋以此为先急（首先急于要办的事），而况于后世之纷纷（纷乱扰攘）乎！

记文的最后一段，则强调了理财官职责的重要性，说明于厅壁题名刻石，可以让后人鉴定副使官员的好坏以为借签。由此可见，这篇厅壁记，实是一篇论述国家经济问题的政治论文，这篇文章说理周详，议论风发，前人称之为“笔力豪悍，有崩山决泽之观”（吴闿生语）；但又不失于厅壁记文的体制，所以后世都推其为厅壁记文的典范。

山水游记

山水游记，是一种模山范水，专门记游的文章。它以描写山川胜景、自然风物为题材，但它的写法也可以多种多样，可以描写，可以抒情，可以议论，只是必须是作者亲身游历的记录，抒写的是自己对山川风物的切身感受；正是这一点，它区别于那些只凭耳闻或专凭虚构而写的山水苑林辞赋，也区别于代作的某些台阁名胜记。它与一般台阁名胜记的主要区别是：台阁名胜记记事性比较强，而且是刻石的；而一般山水游记则以专心描绘山川自然景物为内容，主要写旅途的见闻和对大自然风光之美的感受；而且山水游记是不刻石的。

我国的山水文学起源很早。它肇始于魏晋，成熟于唐、宋，至明、清则成为文学散文中重要的一体。在魏、晋以前，自然景物描写只是抒情诗文和某些铺叙苑林的辞赋作品之附庸，到了魏晋南北朝时期，才产生了“老庄告退，而山水方滋”的情况。不过这时大量产生的还只是山水诗，以及某些记写山川胜景的书信，

如鲍照的《登大雷岸与妹书》、吴均的《与宋元思书》、陶宏景的《答谢中书书》等。另外，郦道元的《水经注》也记述山水，并有片断精彩的山川描绘，但它的整部书的性质是地理学著作。严格地讲，它们还都只能算作游记文的前身，还不真正属于游记的范畴。晋慧远在《庐山集》中有《庐山诸道人游石门诗序》一文，虽名为诗序，倒是一篇事实上的游记文，其记述游踪、山水胜景和感受，均颇生动、形象，如其中一段记写他与众友徒集体登山游览的情况：

> 释法师以隆安（东晋安帝年号）四年仲春之月，因咏山水，遂杖锡（僧人用的手杖，上有金属环，称锡杖）而游。于时交徒同趣（朋友、徒弟趣味相投者）三十余人，咸拂衣晨征，怅然兴增。虽林壑幽邃，而开涂（途）竟进；虽乖危履石，并以所悦为安。既至，则援木寻葛（攀牵葛藤），历险穷崖，猿臂相引（象猿群互相牵引），仅乃造极（山顶）。于是拥胜倚岩，详观其下，始知七岭之美，蕴奇于此。双阙对峙其前，重岩映带其后；峦阜周回以为障，崇岩四营而开宇。其中则有石台、石池、宫馆之象，触类之形，致可乐也。清泉分流而合注，渌渊镜净于天池。文石发彩，焕若披面；柽（柳树的一种）松芳草，蔚然光目。其为神丽，亦已备矣。斯日也，众情奔悦，瞩览无厌。

文章以生动的笔触，记述了作者穷幽历险、饱览山中奇景的经过，并写出了游历中的愉悦心情，实开了后世游记文学的先河。

游记体文学真正的出现并趋于成熟乃在唐代，其代表作家是柳宗元。柳宗元是诗人，也是唐代杰出的古文家。他曾因参加政治改革而遭迫害，被贬官永州（今湖南零陵县）。在永州期间，他探幽览胜，以山水寄托情怀。他以敏锐的观察力，刻划永州地区的山山水水，写出了著名的《永州八记》，是为我国游记体文学的奠基之作。当然，柳宗元的山水游记的产生和成就也是以前代为基础的。正如刘熙载《艺概》中所说“郦道元叙山水，峻洁层深，奄有《楚辞·山鬼》、《招隐士》胜境。柳柳州（柳宗元曾任柳州刺史，世又称他为柳柳州）游记，此其先导耶？”（卷

一）又清代古文家吴汝纶说："次山（元结）放恣山水，实开子厚（柳宗元，字子厚）先声。"这里需要附带说明一下的是，盛唐诗人元结曾撰有《右溪记》一文，记道州（今湖南道县）城郊一条小溪的秀丽景色，多被认为是游记体文学的正式开山之作。但此文虽记写山水，并以"记"为名，实际尚不属游记体作品。试看其文末云：

……乃疏凿芜秽，俾为亭宇，植松与桂，兼之香草，以裨形胜。为溪在州右，遂名之曰右溪。刻铭石上，彰示来者。

从文体上看，它应是属于刻石的山水铭文一类。当然，它对山川景物的描写，也同其他许多前期的山水文学一样，对山水游记文体的产生有重大影响。但从文体发展上说，山水游记体的开山之作应是柳宗元的《永州八记》。

柳宗元的《永州八记》包括有连续性的八篇记游作品，即《始得西山宴游记》、《钴鉧潭记》、《钴鉧潭西小丘记》、《至小丘西小石潭记》、《袁家渴记》、《石渠记》《石涧记》和《小石城山记》八篇。柳宗元被贬为永州司马的十年间，到处搜奇觅胜，以简洁清隽的语言，刻划了所到之处的奇特秀丽的自然风景，并从他独特的感受中透露出他的身世遭遇和心境，这组作品历来被认为是我国游记体散文中的珍品。如其中的第四篇《小石潭记》，篇幅简短，着墨不多，但其点染景物，妙得其神，堪称写景记游之作的绝唱。其文云：

从小丘西行百二十步，隔篁竹（竹林）闻水声，如鸣佩环。心乐之。伐竹取道，下见小潭，水尤清冽（清冷、阴寒）。全石以为底，近岸卷石底以出，为坻（水中高地）为屿（小岛），为堪（不平的岩石）为岩。青树翠蔓，蒙络摇缀，参差披拂。

潭中鱼可百许头，皆若空游无所依。日光下澈，影布石上，佁然（静止的样子）不动；俶尔（忽然）远逝，往来翕忽（飘忽），似与

游者相乐。

潭西南而望，斗折蛇行（形容水流弯曲），明灭可见。其岸势犬牙差互（形容岸涯如犬牙交错），不可知其源。坐潭上，四面竹树环合，寂寥无人，凄神寒骨，悄怆幽邃。以其景过清，不可久居，乃记之而去。

同游者：吴武陵、龚古、余弟宗玄。隶（跟随）而从者，崔氏二小生：曰恕己，曰奉壹。

记文中写潭水、写游鱼、写岩石、写竹木，皆历历如绘，特别是衬以游者的感受、心情，形神毕现，意境深幽，实为罕见的记游佳品。

山水游记本以描写自然风光、表现自然美为内容，并以富于诗情画意见长。因此，游记体散文往往受其他艺术形式的影响，特别是受诗歌的时代内容和诗歌的时代风习的影响。一般说来，唐代诗歌重“兴象”，以富于艺术想象和饱满的情感见长；而至宋代则“尚理”，在诗歌中往往有议论化的倾向，而以所谓富于“理趣”见长。这一发展变化和时尚，也影响到游记体文学的面貌，在宋代记游的散文中，开始出现了借记游踪、写风景而说理的倾向，从而开辟了我国古代游记发展史上的一条新的蹊径。这方面我们可以举出王安石、苏轼的两篇著名的游记文为例。

王安石于宋仁宗至和元年任舒州（今安徽怀宁县）通判时，曾偕同亲友游褒禅山（安徽含山县北），撰有《游褒禅山记》一文。这篇记文以入山探洞开始写起，但重点却未放在记游写景方面，而是借题发挥，表述了治学上的一些深刻道理。首先，他从觅洞探奇，由于畏惧险远，未能穷究其底这件事体会到：奇伟、壮丽，异乎寻常的景色，“常在于险远，而人之所罕至焉，故非有志者不能至也。”从而联想人们从事任何事业，包括治学在内，也都必须有坚韧不拔的志向和毅力，只有一往直前，全力以赴，才有可能极尽奇伟之观，达到最高境界。另外，他还从在山道上所见的一块扑倒的残碑想到，人们治学往往不能深察，以至人云

亦云，讹误相传造成许多错误（碑文记褒禅山亦名“花山”，而后人谬传为“华山”），可知治学之道贵乎“深思而慎取”，绝不可轻率、盲从。这篇游记不以写景、抒情为重点，而是因事见理，以启发人之深思取胜，实属游记文中别开生面之作。

宋代著名作家苏轼《石钟山记》也有类似的性质。作者在记文中叙写了自己探访石钟山的经过，重点写由于自己身临其境的实际观察，才切实辨明了石钟山命名的缘由，从而想到凡事必须经过调查，绝不可主观臆断。但此文虽在说理，却也仍从记游的角度对石钟山做了生动的描绘，如其写乘舟夜游的一段：

> 至莫（暮）夜月明，独与迈（苏迈，苏轼长子）乘小舟至绝壁下。大石侧立千尺，如猛兽奇鬼，森然欲搏（扑抓）人；而山上栖鹘（鹰类），闻人声亦惊起，磔磔（鹘鸟鸣叫声）云霄间；又有若老人咳且笑于山谷中者，或曰此鹳鹤也。余方心动欲还，而大声发于水上，噌吰（形容宏亮的钟声）如钟鼓不绝。舟人大恐。徐而察之，则山下皆石穴罅（石头裂缝），不知其浅深，微波入焉，涵澹澎湃（波浪激荡翻腾）而为此也。

通过这种绘声绘色的描写，直勾画出一派阴森逼人的境界，如实地给人一种深夜泛孤舟于绝壁之下，水深石怪，令人不胜惊悸之感。而且接着下面作者从水击山石如钟鼓声，联系到石钟山命名的真正由来，而发表了凡事必须重调查、重实践的道理，把写景与说理巧妙地结合在一起，使这篇记文独具特色，成为传诵的名篇。

南宋以后，由名家创新，还发展起一种日记体游记，一般是由于作者因某种缘由长途旅行，而将一路风光、佳山胜景按日写出，既写行程，又记游踪，内容包括写景物，记古迹，叙风俗，作考证，抒情怀，咏史事，体制灵活，丰富多彩，往往既有文学性，又有史料价值。这种体裁的游记以南宋陆游的《入蜀记》、范成大的《吴船录》和明代徐宏祖的《徐霞客游记》为最著称。

宋代爱国诗人陆游，于宋孝宗乾道六年夏由家乡山阴动身前

往四川夔州任所。他取道长江，把沿途游踪见闻，按日写成记文，称《入蜀记》；《吴船录》则是范成大于宋淳熙四年由四川成都东归，记写其一路见闻，描写了沿途风光，因他是由蜀归吴（范成大，江苏吴县人），故称《吴船录》。明末的徐宏祖则是我国历史上的著名的大旅行家，他从二十二岁开始立志远游，三十多年间，徒步旅行，几乎游尽名山大川，既写沿途风景、民俗，又考察川山地貌，一生写有二百余万字的旅游日记，后人辑为《徐霞客游记》（徐宏祖，字振之，别号霞客）。清人杨名时在为该书写的序言中称："其所自记游迹，计日按程，凿凿有稽，文词繁委，要为道所亲历，不失质实详密之体；而形容物态，摹绘情景，时复雅丽自赏，足移人情。"这类日记体游记，一般合之则为专集，分之则为单篇小品；文章重在记实，朴素无华，但其间亦不乏情景交融、楚楚感人之处。如陆游《入蜀记》中的记写他过三峡，《吴船记》中记游峨眉山，《徐霞客游记》中的记游雁宕山，都历来被认作是游记文中的佳品。

明、清是山水游记文大量产生的时期，多数明、清人文集中都有游记文。而比较有特色的是随着晚明小品文的勃兴，而涌现出来的记游小品。当时文坛上，有一派反复古派的散文家，如"三袁"（袁宗道、袁宏道、袁中道），在文学创作中提出"独抒性灵，不拘格套"的主张，强调创作要"从自己胸臆流出"，因而他们撰写的某些山水记游小品，往往十分清新动人，富于情趣。如袁宏道的《晚游六桥待月记》：

> 西湖最盛，为春为月（春天与月夜）。一日之盛，为朝烟，为夕岚（山间云雾）。今岁春雪甚盛，梅花为寒所勒（遏制），与杏桃相次开发，尤为奇观。石篑（作者友人）数为余言："傅金吾（金吾，官名）。园中梅，张功甫（南宋人）玉照堂故物也，急往观之！"余时为桃花所恋，竟不忍去（离开）湖上。由断桥至苏堤一带，绿烟红雾，弥漫二十余里。歌吹为风，粉汗为雨。罗纨之盛，多于堤畔之草，艳冶极矣。然杭人游湖，止午、未、申三时（略当上午十一时至下午五时一段时

间）。其实湖光染翠之工（工巧），山岚设色之妙，皆在朝日始出，夕舂未下（指晚阳未落之顷），始极其浓媚。月景尤不可言。花态柳情，山容水意，别是一种趣味。此乐留与山僧游客受用，安可为俗士道哉！

这样的山水小品，写得简炼、精致，在写景、赏景中，兼加品评，别有韵味。

另一晚明山水小品作家张岱，在记游写景文中，更长于抒性灵、写意境，明净简洁，形神兼备，富有我国古代写意派山水画的妙趣。如他的《湖心亭看雪》是有名的：

崇祯五年十二月，余往西湖。大雪三日，湖中人鸟声俱绝，是日更空矣，余拿一小舟，拥毳衣（皮衣）炉火，独往湖心亭看雪。雾凇沆砀（形容大雪覆盖湖山，混濛洁白的样子），天与云与山与水，上下一白，湖上影子，惟长堤一痕、湖心亭一点，与余舟一芥、舟中人两三点而已。

到亭上，有两人铺毡对坐，一童子烧酒炉正沸。见余大喜曰："湖中焉得更有此人！"拉余同饮。余强饮三大白（酒盏名）而别。问其姓氏，是金陵人，客此。及下船，舟子喃喃曰："莫说相公痴，更有痴似相公者。"

这篇短小的游西湖文，见于张岱的《陶庵梦忆》。记文中记写他冬日泛游西湖时的雪景，颇能传神。如其中写雪中湖面的景色，用"痕"、"点"、"芥"、"粒"来形容长堤、湖心亭和舟与舟中人，令人如赏一幅西湖雪景的画卷，逼真地描写出连日大雪之后的那种天地清阔，以及湖光山影、远亭孤舟的绝妙景象。后半篇更以偶遇同游者的情节与舟子的评说，不露痕迹地写出自己的所谓孤高风雅。总之，晚明兴起的山水小品，在抒情写景中虽显得气势不足，但一般笔触相当精致，写法也灵活多样，属于游记文中独具风格的另一支派。

但明、清大多数游记文的作者，还是继承了唐宋古文家的手笔，有的生动翔实地描摹出祖国大好山河的千姿百态和奇景异貌，有的借景立论或因景抒怀，既揭示了祖国山河与大自然之美，又或隐或显地反映出时代的风貌。清代桐城派古文家姚鼐的《登泰山记》是负盛名的。他以简炼的文笔，记写游泰山的经过，突现了泰山的雄伟气势，特别是写雪后夕照中泰山的景色和他在日观峰所见日出的奇观，虽着墨不多，却独具匠心，给读者留下了极鲜明的印象。晚清龚自珍的《己亥六月重过扬州记》，则借写扬州的景物人情发抒自己的悲怆身世之感。

我国游记体散文，是在吸收山水诗、山水赋，以至山水画的艺术技巧上发展起来的，一般文学性都比较强，在我国散文史上占有重要地位。但另外也有某些游记文，主要着重水文、地貌等方面的考察和地理位置沿革方面的考证，实际上是舆地学著作，并不属于文学游记文的范畴。还有大家所熟悉的陶渊明的《桃花源记》，内容属于虚构，是以游记体的形式表达某种社会理想之作，当然也与真正的游记文不是一回事。

书画杂物记

古代有一类专为记述书画和其他一些器物、物品而题写的小文，一般是记述该书画的内容，物件的形状，以及其形制或艺术特点，得之或失之的情况等。这类记文写法也很多样，有的偏重于如实的记物、记有关得失情况；有的则生发开去，因记书画而怀人，因记物件而发议论，生感慨。这类小文除以“记”名篇外，有时也署“序某”或“某序”，如柳宗元的《序饮》、《序棋》，白居易的《荔枝图序》，它们与序跋文之“序”不同体，从性质上看，乃属记文类；另外，有的画记也称“书某画后”，如苏轼的《书蒲永升画后》，也就是画记。

唐代韩愈的《画记》是书画记文中较早出现的作品，也很有名。其文前半部分专对画面的内容进行记述，描写了一幅“杂古

今人物小画”上的不同情状的人物，不同姿态的马匹，以及各种禽兽、杂物，说明所画“皆曲极其妙”。记文的后部分则记述了自己偶然得到此画和倍加珍爱的情况，以及后来又把这幅画赠还给原摹写者的原委，并写作此《画记》的缘由。从这篇画记的写法上看，它先记画的内容，再述得失情况，正是一般书画记的正体。这篇记文曾被后人推许为“周人以后，无此种格力”（方望溪语），这主要是因为作者在记写画面的内容时，曾详尽无失地记下了人、马、什物等的形状与数目，这本易流于琐碎而枯燥，但作者却充分显示了他的驾驭文字的本领，将这部分写得句法错综，繁而能明，简不失曲，质而不俚，具有参差错落之妙。如其中的写马、牛等形状和数目的一段：

> 马大者九匹。于马之中，又有上者，下者，行者，牵者，涉者，陆者，翘者，顾者，鸣者，寝者，讹（动）者，立者，人立者，龁者，饮者，溲者，陟者，降者，痒磨树者，嘘者，嗅者，喜相戏者，怒相踶（踢蹋）啮者，秣者，骑者，骤者，走者，载服物者，载狐兔者。凡马之事二十有七，为马大小八十有三，而莫有同者焉。牛大小十一头，橐驼三头，驴如橐驼之数而加其一焉。隼一，犬羊狐兔麋鹿共三十。……

据记文最后说，作者所以要这样详记画面内容，是因为想在失去画以后，能够“时观之（读这篇记文）以自释焉。”但为了使文章写得不呆板，作者充分利用排比、错落的修辞手法，使句式有散有整，有急有缓，并极其变化之能事，如此段后面记橐驼和驴的数目，照画面本是驼三头，驴四头，作者却变写做“橐驼三头，驴如橐驼之数而加其一焉”。这样就避免了一连出现三个数目字和“头”字（连牛的头数）的重复并列的情况，由此可见作者匠心的一斑。后文记述了作者因偶然的机缘得到此画，后来又偶逢原摹者而赠还给他的情况，亦颇生动：

> 贞元甲戌年，余在京师，甚无事，同居有独孤生申叔者（复姓独孤，

名申叔），始得此画，而与余弹棋，余幸胜而获焉。意甚惜之，以为非一工人（能画者）之所能运思，盖丛集众工人之所长耳，虽百金不愿易（交换）也。

明年出京师，至河阳，与二三客论画品格，因出而观之。坐有赵侍御者，君子人也。见之戚然若有感然，少而进曰："噫！余之手摹也，亡之且二十年矣。余少时常有志乎兹事，得国本，绝人事而摹得之，游闽中而丧（丢失）焉。居闲处独，时往来余怀也。以为始为之劳，而夙好之笃也，今虽遇之，力不能为已。且命工人存其大都焉。"余既甚爱之，又感赵君之事，因以赠之。而记其人物形状与数，而时观之以自释焉。

这段文字，不仅叙事简括、清楚，而且生动地表达了作者的某种复杂心情——珍惜此画，而又不愿拂原主人之意，因而慷慨赠还；但对此画又不能忘情。

唐代白居易《荔枝图序》是为一幅请人画的荔枝图所作的记文。当时北方人没有见过鲜荔枝，白居易认为这是一种色、香、味俱佳的珍果。他在四川做刺史时，亲自领略了它的佳处，于是便"命工吏图而书之"。这篇记文着重描绘了荔枝的形态、品味，并说明作画与撰文的缘由。文仅百余字，是直接题写在画上的。

中唐时代作家舒元舆，在文学史上文名不太显著，但他有《录桃源画记》一文，却写得很有特色。这篇记文是为他所见到的一幅古画《桃源图》（根据陶渊明《桃花源记》所描写的内容而作的画卷）而写。记文除生动地记述了画面上所绘的各色景物以外，还更进一步写自己观画后的感受。记文通过作者观画后不能已的感情描写，充分显示出画工技艺的高超，令人对该画留下了更深刻的印象。

……合而视之（上文写画的各部分内容，现写总的印象），大略山势高，水容深，人貌魁奇，鹤情闲暇，烟岚（山林中雾气）草木如带

香气。熟得详玩，自觉骨戛清玉（指仿佛有了仙骨），如身入镜中，不似在人寰间，眇然有高谢之志（绝世归隐的情志）从中来。

坐少选（一会儿），道士卷画而藏之。若身形却落（退掉在）尘土中，视向所张（挂）壁上，又疑有顽石化出，塞断道路。

某见画物不甚寡（少），如此图，未尝到眼（从未见过），是知工之精而有如是者耶？叶君（指藏画者道士叶沈）且自珍重。无路得请（将来无法再得到展玩观赏），遂染笔录其名数（记写下画中的名物和数目），将所以备异日写画之不谬也。

这篇记文的清新处，在于它既记品物又写感受，通过对一幅古画巨大艺术魅力的描写，似乎使读记文者也亲赏其画，身入其境，对这幅名画珍品，产生了无限珍惜喜爱之情。

宋代大作家苏轼有《书蒲永升画后》一文，是记写画家蒲永升于山水画中画水的高超成就的。作者在记文中未就画的内容进行详细记述，而是阐发了我国传统绘画中不仅要求“形似”，更追求和崇尚“神似”的理论，提出了画水有所谓“死水”和“活水”的区别，正是由此出发，作者记写和高度评价了画家蒲永升的成就。这篇记文不仅记画、赏画，而且阐发自己的艺术见解，实具有画论性质。这是本身没有绘画艺术修养的人，所难写出的。这篇画论，立意新颖，叙议结合，是画记文中久为传诵的名作，其文云：

古今画水多作平远细皱，其善者不过能为波头起伏，使人至以手扪之（用手去摸），谓有洼隆（高低起伏），以为至妙矣。然其品格，特与印板水纸争工拙于毫厘间耳。

唐广明中，处士孙位始出新意，画奔湍巨浪，与山石曲折，随物赋形，尽水之变，号称神逸。其后蜀人黄筌、孙知微皆得其笔法。始知微欲于大慈寺寿宁院壁作湖滩水石四堵，营度经岁，终不肯下笔。一日，仓皇入寺，索笔墨甚急，奋袂（衣袖）如风，须臾而成，作输泻跳蹙之势，汹汹欲崩屋也。知微既死，笔法中绝五十余年。

近岁成都人蒲永升，嗜酒放浪，性与画会，始作活水，得二孙本

意，自黄居寀兄弟、李怀衮之流，皆不及也。王公贵人或以势使之，永升辄嘻笑舍去（离开不顾）；遇其欲画，不择贵贱，顷刻而成。尝与余临（临摹）寿宁院水，作二十四幅，每夏日挂之高堂素壁，即阴风袭人，毛发为立。永升今老矣，画亦难得，而世之识真者亦少。如往时董羽、近日常州戚氏画水，世或传宝之；如董、戚之流，可谓死水，未可与永升同年而语也。

元丰（宋神宗年号）三年十二月十八日夜，黄州临皋亭西斋戏书。

记文先写一般画家画水专门追求外貌"形似"的不妥，接着概述了历代画水的演变和成就的高下，其中写孙知微为寺院作壁画，酝酿既成，一挥而就的情状，虽寥寥几笔，却写得神采飞扬，宛若目睹。在论到蒲永升时，先叙其人品后论其画品，只点染了数语，就把他画水的卓绝技艺形容得淋漓尽致，令人如睹其人，如观其画。最后并写世俗人的无知和蒲永升的不遇，系以很深的感慨。这篇记文气势雄健，文笔纵横驰骋，舒卷自如，充分显示了苏轼散文所特有的才情奔放、波澜叠出的豪放风格。另外，苏轼还有《文与可画筼筜谷偃竹记》也是一篇有名的画记。文与可是苏轼的至友，对画竹有很高的造诣。他死后，苏轼在曝晒书画时重见了与可所赠的一幅画竹，因而引起许多追忆。记中叙写了苏轼对绘画的见解，文与可赠他筼筜谷偃竹（筼筜，竹名，竹类较长大的一种；筼筜谷，在陕西洋县西北，以产筼筜竹得名；偃竹，仰倒的竹子）图的经过，以及生前他们二人之间诚笃无间的友情。实际上是一篇记述与画家友谊的文学小品。由此可见，古代画记文，有的近于为画作题跋，以记画的内容、得失为主，有的则因画立论，借画抒情，放得比较开，成为另有特色的小品文。

至于器物记，记古器物者，多属于金石题跋一类；另外，还有题写或铭刻于器物上的器物铭。因此，器物记一体文章不多，唐代刘禹锡有《机汲记》一文，是刘禹锡被贬谪在夔州（今四川奉节县）时，有个工匠为他精心设计了一套巧妙的汲水装置，解

决了他的日常用水问题。他认为这个工匠很有智慧，机械十分巧妙，因而便写了这篇记文，详细地记述了这项汲水装置的构造和各个部件，以及用来汲水的情况。此文的特点，是既详细地描述器物的形状、构造、功用，同时还抒写了自己的赞叹之情，并借观此机械而发表了只有深研物理，不墨守遗法，才能有新创造的道理。因此，这是一篇具有说理性的记物小品。

宋代刘敞（字原文）有《先秦古器记》，是为一批“制作精巧”的先秦古器作的记文。记文中说，这些器物上有款识，但用古文字写成，连治古学的人也“莫能尽通”。于是“使工模其文刻于石，又并图其象，以俟好古博雅君子焉。”意思是说，于是就将这批器物上的文字并器物的样子刻在石碑上，以便使博识好古的人考求这批器物的原委和历史价值。这篇记文，大约也是随刻在石碑上的。前人评这篇记文写得“文字简古，而神气极远，颇近欧公（欧阳修）《集古录跋尾》之文。”(高步瀛语)其实，这类记文与古金石跋文无大区别，只是它的内容是记古器物，文笔又比较放得开，并以“记”名篇，因此，乃归为杂记文一类。

明代魏学洢的《核舟记》（见于《虞初新志》）是记他所见到的一件工艺美术品的。所谓核舟，是指明代艺人王叔远，在一枚长不盈寸的桃核上，雕刻了苏轼泛舟游赤壁的情景。魏氏在记文中，说他观赏了这件绝妙的核舟工艺品，惊叹不止，因而作了这篇记文以记实。这件核舟雕刻既巧夺天工，而魏氏的记文也写得生动传神，令人宛如目睹。如其中对舟和舟上人物的记述：

> 舟首尾长约八分有奇，高可二黍许（约有两粒黄米高）。中轩敞者为仓，箬篷（箬竹，一种叶片较大的竹子。箬蓬，用该种竹叶搭的蓬子）复之。旁开小窗，左右各四，共八扇。后窗而观，雕栏相望焉，闭之，则右刻“山高月小，水落石出”，左刻“清风徐来，水波不兴”，石青糁之（用石青颜料涂在刻字上）。
>
> 船头坐三人，中峨冠而多髯者为东坡（苏轼，号东坡），佛印（苏轼僧友）居右，鲁直（黄庭坚，字鲁直）居左。苏、黄共阅一手卷。

东坡右手执卷端，左手抚鲁直背。鲁直左手执卷末，右手指卷，如有所语。东坡现右足，鲁直现左足，各微侧，其两膝相比者，各隐卷底衣褶中。佛印绝类弥勒，袒胸露乳，矫首昂视，神情与苏黄不属（不同）。卧右膝，诎（屈）右臂支船，而竖其左膝，左臂挂念珠倚之，珠可历历数也。

舟尾横卧一楫。楫左右舟子各一人。居右者椎髻仰面，左手倚一横木，右手攀右趾，若啸呼状。居左者右手执蒲葵扇，左手抚炉，炉上有壶，其人视端容寂，若听茶声然。……

通计一舟，为人五，为窗八，为箬篷，为楫，为炉，为壶，为手卷，为念珠各一；对联、题名并篆文、为字共三十有四。而计其长曾不盈寸。盖简（选）桃核修狭者为之。

记文的末尾，作者写自己见到这件精美工艺品之后的感想和惊异赞叹之情，用“嘻，技亦灵怪矣哉！”一语作结。这篇记文，用极简炼的文笔，有条不紊地记述了原物的状貌并突现了原刻工的高超技艺，其写作技巧，颇受后世赞扬。

人事杂记

在古代的杂记文中，除了记台阁、山水、书画物品的文字以外，还有一类专以记人叙事为内容的文章，它们多数以“记”名篇，而少数则标为“志”。这里的所谓“志”，与“记”同义，与刻石的碑“志”虽同名，但在性质上和体制上是不同的。

唐代作家刘禹锡，有《救沉志》一文，是一篇有名的记事文。文章的内容是记写贞元末年，在武陵郡(今湖南常德)发生了一次大水灾，当时有一僧人组织人力从事救灾工作，使大批人畜得到拯救。但在激流中发现了一只被淹的老虎，众人也要把它救上岸来，僧人则坚决不许，众人怀疑他违背了佛教“普度众生”的精神。因而引出了僧人一段惩恶救善的言论。文章的末尾，作者对此事发表了评论，表示赞同僧人严格区分善恶的言行：“子

刘子曰：余闻善人在患（灾难中），不救不祥；恶人在位，不去亦不祥。僧人言远矣，故志之。”刘禹锡此文，采用了一些古赋的句法，遣句用词凝重巧丽，如其首段记写熊武（即武陵）五溪水泛滥后的景象：

> 贞元季年夏，大水。熊武五溪斗（五溪水互相激荡，好象战斗），泆（同溢）于沅（沅江），突旧防，毁民家。跻高望之，溟涬葩华。山腹为坻（岸），林端如莎。湍道驶悍，不风而怒。崩巉（形容水势高大）前迈，浸淫旁掩。柔者靡之，固者脱之，规者旋环之，矩者倒颠之。……

把当时洪水泛滥、水势奔腾的骇人情景，描绘得有声有色。下文记写老虎被淹时的情景，也颇生动：

> 适有挚兽（“挚”同鸷，猛。这里猛兽指老虎），如鸱夷（皮囊）而前，攫持流枿（抓住水冲下来的木头），首用不陷，隅目旁睨，其姿弭然（驯服的样子），甚如六扰（六畜）之附人者。其徒将取（救取上岸）焉。僧趣诃之（上前斥责之），曰：“第无济是为（只是千万不要救它）！”目之，可里所，而不能有所持矣。

刘禹锡这篇文章，既记人记事，又蕴寓着较深刻的社会意义；而在文字表达上，精炼隽永，有经得起仔细寻味的特点，是唐代记体文中有代表性的作品。

北宋散文家曾巩（字子固）有《越州赵公救灾记》一文，它记载了宋神宗时，地方官赵抃在越州（今浙江绍兴）救灾的经过。宋神宗熙宁八年夏天，吴越（今江苏、浙江）大旱，文中记赵抃关心民瘼，在百姓还未遭饥之前，他就下令调查各属县的被灾情况和存粮，以及可以采取何种救灾措施的情况：

> 前民之未饥，为书问属县：灾所被者几乡？民能自食者有几？当

廪于官者几人？沟防构筑，可僦民使治之者几所？库钱仓粟，可发者几何？富人可募出粟者几家？僧道士食之羡粟（吃剩有余的米粮）书于籍（账册）者，其几具存？使各书以对，而谨其备。

接着下文便很周详地陈述了赵抃在饥民遍野时所采取的各项有力措施，如征富人、僧道的余粮，以"佐其费"；多设赈灾"给粟之所"，以防百姓拥挤、流亡；禁止富人囤积粮食抬高米价；又募民工修城，以工代赈。次年，该地区又发生了严重的瘟疫，于是又设"病坊"筹医药，为无家可归的人治病，并派人安葬死者等等。文章按照灾情发生的情况和经过，一一毕陈了赵抃的各项措施而不厌其烦。作者说所以这样，是因为他感到"其事虽行于一时，其法足以传后……予故采于越，得公所推行，乐为之识其详。"即带有推广救灾经验的意思。这是一篇较为客观的记事文章，全文主要是条分缕析地记事，但写得层次分明，不枝不蔓。作者以朴素平易的文字，记事实，谈经验，类似现代文体中的一篇调查报告；而在行文之中，字里行间，又自透露出对赵抃政绩的一股不胜钦赞之情。另外，曾巩还有记宜黄县设立县学始末的《宜黄县学记》，也是历来被推崇的记叙文的名篇。

南宋以后，叙事的杂记文不仅数量增多，而且向新的方向发展，那就是于记事之中，兼抒胸次、怀抱；鞭挞社会，寄寓感慨，思想性和感情色彩都加强了。南宋末年谢翱的《登西台恸哭记》就是具有这方面特点的代表性作品。谢翱曾是民族英雄文天祥的部下，文天祥举义兵失败被俘就义后，谢翱流匿民间。这篇文章是他记叙登西台（在浙江桐庐县富春江畔）哭吊文天祥的经过的。文中写他缅怀死者，梦中相忆的情景说："余恨死无以藉手见公（指文天祥），而独记别时语，每一动念，即于梦中寻之。或山水池榭，云岚草木，与所别之处及其时适相类，则徘徊顾盼，悲不敢泣。"下面作者就具体写了这次哭祭登台的经过：

……又后五年及今而哭于子陵之台（汉隐士严子陵隐居垂钓处），

先是一日，与友人甲、乙若丙（作者畏祸，故隐其朋友之姓名），约越宿而集，午雨未止，买榜（雇船）江涘，登岸谒子陵祠，憩祠旁僧舍，毁垣枯甃（墙坏井枯），如入墟墓。还，与榜人治祭具。须臾雨止，登西台设主（文天祥牌位）于荒亭隅，再拜跪伏祝毕，号而恸者三，复再拜起。又念余弱冠时，往来必拜谒祠下。其始至也，待先君（死去的父亲）焉。今余且老，江山人物睠（回顾）焉若失，复东望泣拜不已。有云从西南来，渰浥浡郁（形容云气浓厚），气薄林木，若相助以悲者。乃以竹如意（古人供搔背兼玩赏的器物）击石作楚歌招之（指招文天祥魂）曰："魂朝往兮，何极？暮归来兮，关塞黑。化为朱鸟（南方朱鸟星座）兮，有咮（嘴）焉食？"歌阕，竹石俱碎。于是相向感喏（感叹），复登东台抚苍石还，憩息于榜中。

这篇记文记写爱国志士缅怀英烈的祭吊活动，情深思切，慷慨悲恸，语语感人。文章写于国破家亡之后，为防民族压迫之害，作者在临文时不能不有所讳忌，而这更增加了文中的低回、压抑的色彩和气氛。这篇记文不仅充满爱国思想，而且也使记事文体，向写情方面发展，增强了这一文体的文学性。

明代散文家归有光是以抒情的笔触写记事文的能手，他的《项脊轩志》是久已脍炙人口的记事散文名篇。他善于从家人、朋友和日常生活的琐事的描述中寄托深情，一方面使所记写的人物音容笑貌，毕陈纸上；一方面又思致绵长，读后令人兴味无穷。

《项脊轩志》一文，通过对他家一间百年老屋兴废情况的描写，记述了他少年时代的读书生活；并围绕着几件家庭琐事，表达了他对祖母、母亲、乳母和妻子的怀念，以及他自己一生坎坷不得志和晚年萧索的心境。文章首段先写他少时修葺旧屋做为书室、读书与坐卧其间的情趣：

项脊轩，旧南阁子也。室仅方丈，可容一人居。百年老屋，尘泥渗漉，雨泽下注；每移案，顾视无可置者。又北向，不能得日，日过午已昏。余稍为修葺，使不上漏。前辟四窗，垣墙周庭，以当南日，

日影反照，室始洞然。又杂植兰桂竹木于庭，旧时栏楯（栏杆），亦遂增胜。借书满架，偃仰啸歌，冥然兀坐（静默端坐），万籁有声。而庭阶寂寂，小鸟时来啄食，人至不去。三五之夜，明月半墙，桂影斑驳，风移影动，珊珊可爱。

用极经济的语言，记写老屋修整前后的情况，特别是对修葺后项脊轩的清幽、谧静环境的描写实为清新动人。而文章中用“然余居于此，多可喜，亦多可悲”一语一转，接着写了此后他家与伯父、叔父们分家以后的情状，他家老妪母跟他一起追忆往事的情况，他在轩内读书时，祖母来寻看他，瞩望他读书有成的情况，以及婚后他妻子“时至轩中，从余问古事，或凭几学书”，以至谈笑的情况，在一一记写了这些情况后，文章最后写道：

……其后六年，吾妻死，室坏不修。其后二年，余久卧病无聊，乃使人复葺南阁子，其制稍异于前。然自后余多在外，不常居。

庭有枇杷树，吾妻死之年所手植也。今已亭亭如盖矣！

全篇文章紧围着项脊轩室宇来写，结构十分紧凑，表述的感情亦十分深挚。特别是文章末尾，用亡妻所手植的枇杷树作结语，更给人以一种情思不尽之感，极富艺术感染力。人事杂记体散文，发展到这一时期，已经由实用体散文完全独立发展为文学散文了。

清代桐城派散文家方苞，曾因戴名世文字狱株连被捕。他在狱中就所见闻，写了一篇《狱中杂记》。这是一篇揭露性很强的文字。他根据自己的经历和耳闻目睹，对清代司法机构和监狱中大小官吏们徇私枉法的行径、百姓们负屈含冤的惨状，做了如实的揭露。文中记写了他亲眼看到的情况，记写了他与胥吏、狱官、禁卒的谈话，还记写了某些具体案例，用确凿的事实，把清代司法制度的黑暗和罪恶公之于众，这可以说是我国古代的一篇写得十分成功的报告文学。

如其中记写行刑者用惨酷的手段，勒索受刑者的钱财一段：

> 凡死刑狱上，行刑者先俟于门外，使其党（同伙）入索财物，名曰“斯罗”。富者就其戚属，贫则面语之。其极刑（凌迟），曰“顺我即先刺心；否则，四肢解尽，心犹不死。”其绞缢，曰：“顺我，始缢即气绝；否则，三缢加别械，然后得死。”惟大辟（斩首）无可要（要挟），然犹质其首（留下脑袋做抵押）。用此，富者赂数十百金，贫者亦罄衣装；绝无有者，则治之如所言。主缚者亦然，不如所欲，缚时即先折筋骨。……
>
> 余尝就老胥而问焉：“彼于刑者、缚者，非相仇也，期有得耳；果无有，终亦稍宽之，非仁术乎？”曰：“是立法以警其余，且惩后也；不如此，则人有幸心（侥幸心理）。”

作者文中议论不多，专以事实说话，而所揭露的事实，是令人读之发指的。作者为了信实，并令读者见信，还特意说明了自己的写作过程。如文中记他听到某一姓杜者告诉他的情况，然后说“余感焉，以杜君言泛讯之（普遍地打听），众言同，于是乎书（于是才写下来）。”因此我们说，这是一篇揭露性、真实性很强的，极有说服力和感染力的古代报告文学作品。

清代著名作家全祖望的《梅花岭记》是记写民族英雄史可法事迹的（梅花岭是史可法衣冠冢）；龚自珍的《病梅馆记》是记写作者疗救病梅而又寄讽社会的，都写得各有特点。

总的说来，中国古代的杂记文，内容和写法都是十分多样的。它往往由于所写的内容和作者文笔的特点，而与其他体类作品产生交叉的关系。故孙梅在《四六丛话》中说：“窃原记之为体，似赋而不侈，如论而不断，拟序则不事揄扬，比碑则初无诵美。”孙氏通过比较，来说明记体文往往与其他文体相近，但虽相近而又有不同，也正说明记文还是有其特点，是另为一类的。

第三节　序跋文

古代文章分体，有序跋类。序，指序文，是写在一部书或一篇诗文前边的文字；跋，指跋文，又称题跋或跋尾，是附写在书后或诗文后的文字。序和跋的性质是相近的，它们都是对某部著作或某一诗文进行说明的文字。

下面首先说“序”。

宋代王应麟《辞学指南》说：“序者，序典籍之所以作。”序，又写“绪”或“叙”，明代徐师曾解释说：“《尔雅》云：‘序，绪也’。字亦作‘叙’，言其善叙事理，次第有序，若丝之绪也。”（《文体明辨》）实际上序或叙，就是在著作写成后，对其写作缘由、内容、体例和目次，加以叙述、申说。

先秦时代未见有序文出现。《庄子·天下篇》，前人曾说就是《庄子》一书的序，实际上它既未以序名篇，而内容又是褒贬先秦各家学派的，当属庄子后学的一篇著作，不属于序文性质。序的正式出现大约由汉代始。司马迁的《史记》有《太史公自序》，班固的《汉书》有《叙传》，扬雄的《法言》有《法言序》。另外，王充的《论衡》有《自纪篇》，虽未以序名，但却是序文性质的。初期的序文一般有两个特点，一是序文都置于全书之后，与后世不同（只有单篇文章、作品的序文，是放在前边的，如《史记》、《汉书》中的志、表、书、传之类的短序和班固《两都赋》序），二是书序的内容，除讲该书写作的缘由和经过以外，还包括全书的目录和提要。司马迁的《太史公自序》，就详细地叙述了他著《史记》的前因后果，写了他世为史官的家世和他的生平遭际，以及他发愤著书的经过，最后还一一说明了《史记》目次和各篇要旨。这篇自序既有后世序文“序典籍之所以

作”的内容，也起着目录和条例、提要的作用。这类自序文是后世研究作者生平、思想和全书面貌的重要资料。

与司马迁同代而稍后的刘向，写有《战国策序》，它是一篇通过为《战国策》作序，来表述自己社会观点和历史观点的文章，与以记叙性质为主的自序文不同。而这两种性质的序文，都为后世所继承。序文“其为体有二：一曰议论，二曰叙事”（徐师曾《文体明辨》）。实际上这两种类型的序文没有绝对的界限，只能说有的近似论说文，有的近似记叙文，而许多优秀的序文，又往往具有抒情的色彩，因而成为文学史上散文作品的名篇。

以议论为主的著名序文，如宋代散文家欧阳修所写的《五代史伶官传序》，就是一篇既具有识见，又饱含感情的名文。文章对五代时后唐庄宗的成败作了深刻的剖析，得出了国家盛衰在人而不在天，“忧劳可以兴国，逸豫可以亡身”的结论。文章积满感情，劈空而起：

> 呜呼！盛衰之理，虽曰天命，岂非人事哉！原庄宗之所以得天下，与其所以失之者，可以知之矣。

接着叙述了庄宗的父亲李克用临死时，把三支箭赐给庄宗，要他誓报国仇的遗嘱，以及庄宗兢兢业业，勤于国事的业绩。下文分析和评论了唐庄宗从胜利走向失败的急遽变化，文章简要、精辟而动人感情：

> 方其系燕父子以组（指庄宗擒获燕王刘仁恭父子），函梁君臣之首，入于太庙（指用木匣装后梁末帝朱友贞之首，祭于太庙），还矢先王，而告以成功，其意气之盛，可谓壮哉！及仇雠已灭，天下已定，一夫夜呼，乱者四应，仓皇东出，未及见贼，而士卒离散，君臣相顾，不知所归，至于誓天断发，泣下沾襟，何其衰也！（指庄宗宠信优伶，听伶官谗言，杀大将郭崇韬，引起内乱，仓皇出逃的事）岂得之难而失之易欤？抑本其成败之迹，而皆自于人欤？《书》曰：“满招

损，谦受益。”忧劳可以兴国，逸豫可以亡身，自然之理也。

故方其盛也，举天下之豪杰莫能与之争；及其衰也，数十伶人困之，而身死国灭，为天下笑。夫祸患常积于忽微，而智勇多困于所溺，岂独伶人也哉！作《伶官传》。

我们看这篇序文，虽在自序《五代史》中的《伶官传》，但主要不在叙事而在议论。序文作者借后唐庄宗时所出现的伶官之祸这一史实，对历史上的“盛衰之理”作了分析，总结出“祸患常积于忽微，而智勇多困于所溺”的教训，以告诫后世的封建统治者。文章文笔简洁流利，说理明快，饱含感情，是一篇情理兼长的议论文。

以记叙为主的有名序文，当推宋代女作家李清照的《金石录后序》。《金石录》三十卷，是李清照丈夫赵明诚所著，因李清照在写作此文时，已有刘跂为此书写的序文和赵明诚自序，故李清照把此序文题为“后序”，附于全书后面。

这篇序文除开头说明《金石录》一书的内容外，主要是围绕着他们夫妇一生的遭际，来写北宋末年的荒乱，写他们所保存的文物在乱离中散失的经过。前一部分写他们早年节衣缩食搜取金石古籍的经过，以及他们夫妇书斋生活的无尚情趣；后一部分写他们的逃亡生活和古物的丧失过程，以及他丈夫赵明诚死后，其悲恸、凄惶的情景。序文大致以事件发生的先后为次第，叙事清晰，语言简朴，饱含感情，实际是一篇条理井然，文笔生动的叙事文。如序文中记写他们夫妇早年收古文物和在书房品茶猜书的几段文字，情采斐然：

余建中辛巳，始归赵氏。时先君作礼部员外郎，丞相时作吏部侍郎。侯年二十一，在太学作学生。赵、李族寒，素贫俭。每朔望谒告出，质衣取半千钱，步入相国寺，市碑文、果实归，相对展玩咀嚼，自谓葛天氏之民也。……

余性偶强记，每饭罢，坐归来堂烹茶，指堆积书史，言某事在某

书某卷第几页第几行，以中否角胜负，为饮茶先后。中即举杯大笑，至茶倾覆怀中，反不得饮而起。甘心老是乡矣！故虽处忧患困穷，而志不屈。

该文的后半部分，记叙了他们辛勤收集和保存的书籍文物散失的曲折过程，伤痛之情，溢于言表。这类序文体例，是沿袭《太史公自序》而来。实际上是以所序的书为中心，记写自己的生活遭遇。这主要是出现在自序文中。

属于这类性质的序文，著名的还有文天祥《指南录后序》。《指南录》是文天祥奉使到元营，被扣押，中途逃归时写的诗集。序文中记叙了自己使元的经过和多次面临死亡的险境，用记叙兼抒情的手法，表达了作者置生死于度外的崇高爱国感情。

古代的序文，除写作“叙”外，还有时称“引”，如唐代刘禹锡的《彭阳唱和集引》、《吴蜀集引》，苏洵的《族谱引》等；有时也称“题辞”，如赵岐的《孟子题辞》，都属序的异名。

跋，就是写在书后、文后的说明文字或议论文字。徐师曾《文体明辨》说：“按‘题跋’者，简编之后语也。凡经传、子史、诗文、图书之类，前有序引，后有后序，可谓尽矣；其后览者，或因人之请求，或因感而有得，则复撰词以缀于末简，而总谓之‘题跋’。”跋文汉晋时代还没有，唐代称题某后或读某，如李翱有《题燕太子丹传后》，韩愈有《读荀子》等，称“跋”，最早见于宋代欧阳修，欧阳修有《集古录》“跋尾”若干篇，是附在他所珍藏的碑文真迹之后，考订和说明每篇碑文情况的。如《隋太平寺碑跋》：

右太平寺碑，不著书撰人名氏。……此碑在隋，尤为文字浅陋者，疑其俚巷庸人所为。然视其字画，又非常俗所能。盖当时流弊，以为文章止此为佳矣。文辞既尔无取，而浮图固吾侪所贬，所以录于此者，第不忍弃其书尔。治平元年三月十六日书。

一般说来，跋文要比序文简括，主要是附于书、文后的说明性文字。但有的跋文，也带有记叙性，如宋代陆游的《跋李庄简公家书》，就是一篇简洁、生动的记叙文：

李丈（李光，宋高宗时任吏部尚书、参知政事）参政罢政归乡里时，某年二十矣。时时来访先君(陆游父陆宰)剧谈终日。每言秦氏(指秦桧），必曰咸阳，愤切慨慷，形于色辞。

一日平旦来，共饭，谓先君曰："闻赵相（赵鼎）过岭，悲忧出涕；仆不然，谪命下，青鞋布袜行矣。岂能作儿女态耶！"方言此时，目如炬，声如钟，其英伟刚毅之气，使人兴起。

后四十年，偶读公家书，虽徙海表，气不少衰，叮咛训戒之语，皆足垂范百世，犹想见其道"青鞋布袜"时也。淳熙戊申五月己未，笠泽陆某题。

由此可知，跋文大致可有两类，一类是学术性的，其中包括读后感和考订书、文、画、金石碑文的源流、真伪等的短文。一类是文学性的，实际是一些优秀的散文小品。

需要说明一下的是，唐宋以后曾出现了专为赠人而写的文字，虽也以"序"名篇，但性质与书、文序并不相同，在文体上应是另属一类的了。

第四节 赠 序 文

古代以"序"名篇的文章，有赠序一类，是专门为了送别亲友而写的。在文体分类上，过去把它与序跋合为一类，直到清代姚鼐编《古文辞类纂》，才把它单独列出，称为赠序类。姚认为赠序文，乃是古代"君子赠人以言"的遗意，跟序跋类的序文，性质上是不同的。

赠序之作，晋代傅玄有《赠扶风马钧序》，潘尼也有《赠二李郎诗序》等，但这一文体的盛行，却在唐宋时期。

赠序虽与序跋之序有别，但赠序可以说是由诗序演变而来。古代文人在亲朋师友离别之际，常常设宴饯别，在别宴上又往往饮酒赋诗，诗成，则由在场的某人为之作序。后来，则发展到虽无饯别聚会或赠诗，而送别者也写一篇表示惜别、祝愿与劝勉之词相赠，这样，赠序就割断了与序跋之序的关系。据统计，在唐代韩愈的集子中共收有赠序文三十四篇，文中直接提到赠诗的就有十六篇；柳宗元集子中共收有赠序文二十九篇，直接提到赠诗的有十篇。宋、明以后，赠序才逐渐成为单纯赠别之作了。

诗人李白集中有赠序文近二十篇，他的赠序文情采并茂，风格豪爽，且富于一种飘逸之气，与他的诗作相通。如《早春于江夏送蔡十还家云梦序》：

> 吾观蔡侯，奇人也。尔其才高气远，有四方之志，不然，何周流宇宙太多耶？白遐穷冥搜，亦以早矣。海草三绿，不归国门。又更逢春，再结乡思。一见夫子，冥心道存。穷朝晚以作宴，驱烟霞以辅赏。朗笑明月，时眠落花。斯游无何，寻告睽索。来暂观我，去还愁人。
>
> 乃浮汉阳，入云梦，乡枻云叩，归魂亦飞。且青山绿枫，累道相接，遇胜因赏，利君前行。既非远离，曷足多叹！
>
> 秋七月，结游镜湖，无愆我期，先子而往。敬慎好去，终当早来。无使耶川白云，不得复弄尔。乡中廖公及诸才子为诗略谢之。

这篇赠序，首赞蔡侯的四方之志与李白和他相识后同游共处的友谊；次写蔡侯即将离去和祝愿他旅途顺利；最后表示愿他慎行早来，以期复聚。全文主要在叙友谊，慰离情，这是一般赠序的内容。

古文家韩愈，扩大了赠序文的内容，他在赠序中，除一般地叙友谊、道别情外，还述主张，议时事，咏怀抱，劝德行，极大

地充实了赠序文的思想内容，而且在写法上也灵活多样。韩愈的许多思想性很强的名篇，就是用赠序体写成的。例如他的《送孟东野序》，以“大凡物不得其平则鸣”起句，论说一切优秀的文艺创作和有见解的学术著作，大都是受到社会的某种刺激后，不平则鸣的产物，并援引了大量的历史事实，说明时代与文学的关系，实际上是一篇发挥自己文学见解的论文，只在篇末写道：“东野之役于江南也，有若不释然者，故吾道其命于天者以解之”，以点出对行者的劝勉、送别之意。《送李愿归盘谷序》虽是赠序，实际是愤世嫉俗的咏怀之作，是一篇反映社会现实的文字。韩愈的《送董邵南游河北序》也是赠序文中的名篇，文章不长，但寓意深远，措辞曲折，含蓄有致。文章是这样写的：

燕、赵古称多感慨悲歌之士。董生举进士，连不得志于有司，怀抱利器，郁郁适兹土，吾知其必有合也。董生勉乎哉！

夫以子之不遇时，苟慕义强仁者，皆爱惜焉。矧燕赵之士出乎其性者哉！然吾尝闻风俗与化移易，吾恶知其今不异于古所云邪？聊以吾子之行卜之也。董生勉乎哉！

吾因子有所感矣。为我吊望诸君（指战国时代燕将乐毅，乐毅因受迫害奔赵，赵王封他为望诸君）之墓，而观于其市，复有昔时屠狗者乎（战国时代荆轲到燕国去，天天与屠狗卖肉的人一起饮酒高歌。这里指有才能而未做官者）？为我谢曰：“明天子在上，可以出而仕矣。”

这篇文章写董邵南未中进士，仕途上很不得意，拟到河北一带去寻求出路。韩愈为了维护国家的统一，是一贯反对藩镇割据的，因而他对董邵南去投奔河北（当时为藩镇割据地区）是并不赞同的，因此特别构思出这篇文章送行。文章先对董生郁郁不得志的遭遇表示同情，并祝愿他到河北去能够遇到机会；但接着又写那里的古风或已不存，实际是规劝他莫误入歧途，最后则用古代乐毅、屠狗者作典故，说象他们那些人，也应该归顺朝廷，到天子这里来做官的。言外之意乃是说他之此行未必正确。只是

出语十分委婉，表意十分含蓄而已。由以上可见，韩愈所写的赠序文，并非泛泛应酬之作，而正是他的“文以载道”理论的实践。

柳宗元的《送薛存义序》一文，更借赠序申述了自己的进步政治主张，提出了地方官吏的职责乃是“盖民之役，非以役民”的观点，即认为作官吏的只应是百姓的仆役，而不应去奴役人民。因此他说官吏如果“受其值，怠其事”，甚或搜刮民财，就理应受黜罚。文章结尾表现了临别时郑重赠言的意思。

宋代的欧阳修、苏洵、朱熹等写赠序文也都有充实的内容和显著的特色。例如欧阳修的《送徐无党南归序》论说了做人应以品格为本，不应只以言辞、文章炫耀于世。序文最后谓“东阳徐生，少从予学为文章，稍稍见称于人。”又说后得中高第，文章也更日益出名，但作者却“欲摧其盛气而勉其思也，故于其归，告以是言。”表示作者作为老师，临别时对学生的谆谆教导和严格的要求。

总之，赠序一体，一般以述友谊、叙交游、道惜别为主，而某些优秀作品，往往表达作者的理想、识见，以及师友亲朋之间互相劝勉和真挚赤诚的感情，成为叙事、说理而又兼抒情的散文。

另外，再附带说一下所谓“寿序文”。在赠序文中还有一种专为祝寿而写的序文，称为“寿序”。生日之礼，起于六朝，唐宋以前，只见寿诗未见寿序，清方苞说：“以文为寿，明之人始有之。”① 最初的寿序文，与早期的赠序文一样，是缘诗而作，后来则发展为无诗而序，成为一种独立的祝寿文。明归有光在《默斋先生六十寿序》中记当时的风俗说：“吾崑山之俗，尤以生辰为重，自五十以往始为寿。每岁之生辰而往事，其于及旬也则以为大事，亲朋相戒毕至庆贺。玉帛交错，献酬燕会之盛，若其礼然者，不能者以为耻。富贵之家往往倾四方之人，又有文字

① 《张母吴孺人七十寿序》

以称道其盛。”寿序之文，正是在这种重视生日之礼的风习之下产生出来的。但寿序文与赠序文不同，往往是受人请托而写，因此多为虚美的应酬之词。故一些能文大家，常常对此表示不满，清方苞指责当时的寿序文“其所称则男女之美行皆备，而不可缺一焉；而族姻子姓之琐琐者并著于篇。……其文无以信今而传后。”①曾国藩也说：“而为此体者，又率称功颂德，累牍不休。无书而名曰序；无故而谀人以言，是皆文体之诡，不可不辨也。”②当然，对于寿序文也不能一概而论。对于受贺者确有事绩可颂，而又出自能文者手笔的寿序，往往内容充实，可补史传之不足，写法上也不落俗套，文笔简明，气势周折有可读性。如清潘耒的《顾亭林先生六十寿序》，对于其师顾亭林（炎武）的行谊文章作了赞颂；姚鼐的《刘海峰先生八十寿序》，对于桐城派古文家的师承作了记颂，在写法上均是夹叙夹议，有事实、有见解的文字。一般说来，寿序的内容和写法可因人而不同，大要在择其生平中可景仰的事迹加以颂扬，如系亲朋好友，亦可叙亲情，述交谊，以至寓劝勉等，或议论，或抒情均可。文字可长可短，可散，可骈。短者三、四百字，如清梅曾亮《张南山七十寿序》不足四百字；而清张之洞《李傅相七十寿序》则长达五、六千字，且全用骈体写成。寿序为向人祝寿而写，但也有于生日时自作序文的称“自序”，如清方象瑛《七十自序》、李慈铭《四十自序》等。又寿序亦可称“寿言”、“寿颂”，如清王闿运有《严通政庶母寿颂》、谭献《薛慰农师六十寿言》等。

另外，古代还有一类以“序”名篇的作品，它们多用以记宴饮盛会，其来源也与临觞赋诗，为诗作序有关，但它主要在写盛会的场面和宴饮之乐，既不专为诗而作，也与赠序性质不同，我们可称之为序记。这一类中也有不少名文，如晋王羲之的《兰亭集序》、王勃的《滕王阁序》、李白的《春夜宴从弟桃花（一作

① 《张母吴孺人七十寿序》
② 《易问斋之母寿诗序》

李）园序》、柳宗元的《陪永州崔使君游宴南池序》等，在这些序文中虽也都说到临宴赋诗，但其性质实际上是记事，与序跋之序异趣。所以姚鼐在《古文辞类纂》中说“柳子厚（宗元）记事小文，或谓之序，然实记之类”，认为应归在“杂记类”；林纾又加补充说“然右军（王羲之）之《兰亭》、李白之《春夜宴桃李园》，虽序亦记，实不权舆于柳州。”（《春觉斋论文·流别论十四》）李白的《春夜宴从弟桃花园序》是一篇脍炙人口的散文小品：

> 夫天地者，万物之逆旅也；光阴者，百代之过客也。而浮生若梦，为欢几何？古人秉烛夜游，良有以也。况阳春召我以烟景，大块假我以文章。会桃李之芳园，序天伦之乐事。群季俊秀，皆为惠连；吾人咏歌，独惭康乐。幽赏未已，高谈转清。开琼筵以坐花，飞羽觞而醉月。不有佳咏，何伸雅怀。如诗不成，罚依金谷酒数。

这篇序文，记李白与诸弟春夜集会于桃李芬芳的园林，一起饮酒赋诗，高谈阔论，畅叙天伦之乐。全文仅一百余字，但语言凝炼、清新，文情跌宕，叙事曲折自如。读来琅琅上口，令人豪兴满怀。但文中也表露出某些“浮生若梦”和及时行乐的消极思想。这类序记文的特点是，其内容一般只局限于记宴饮赋诗盛会，因而与一般记事文不同。

第五节 书 牍 文

古代臣下向皇帝陈言进词所写的公文与亲朋间往来的私人信件，均称为“书”。因此，古代以“书”名篇的文字，实包括两种文体。为了加以区别，一般把前者称为“上书”或“奏书”，属公牍文的“奏疏”（亦称“奏议”）类；后者则单称“书”，或称为“书牍”、“书札”、“书简”，属应用文的“书牍”类。

明吴讷在《文章辨体》中说：“按昔臣僚敷奏，朋旧往复，皆总曰‘书’。近世臣僚上言，名为‘表奏’；惟朋旧之间，则曰‘书’而已。”“书”是古代书信的总名，而又称简、笺、札、牍、是由其所用的工具（如写在竹简、木板上）而得名；称尺牍、尺素、尺翰，是因所用以书写的木简、绢帛等约为一尺左右；至于又称函，则是因古代传递书信时所使用的封套而得名。

书牍是常用的一种应用文，很早就成为我国古代文章中的重要文体。历代作家文士都很重视书信的写作。刘勰的《文心雕龙》有《书记》篇，其中对书信的源流、写作特点、要求，做了系统的论述，也就是说，已经把它做为一种重要的文体看待了。书信最突出的特点，就是它的实用性和内容的广泛性。书信是人与人之间的交际工具，最具有实用价值；而书信所涉及的内容，又几乎无所限定，无论是军国大事，讨论学术，评述人物，推举自荐，倾诉个人境遇，以至日常所感所思，皆可入书，其内容可以包罗社会生活、个人生活的各个方面。因此在所有文体中，书信所可容纳的内容是最为广泛多样的，而在写法上，也是最为灵活的，它可以叙事，可以说理，可以言情；可以长，也可以短，完全看作者的需要而定。《文心雕龙·书记》篇说：“详总书体，本在尽言，言以散郁陶，托风采，故宜条畅以任气，优柔以怿怀；文明从容，亦心声之献酬也。”大意是说，书牍的根本就在于“尽言”，把自己要说的话尽情的倾吐出来，即用言词来抒发内心的积愫，显示出自己的风范文采。因此对书信的要求无非是清楚畅快地表达自己的性情，从容不迫地抒写自己的情感、怀抱。总之，是要把自己的“心声”明白从容地进献或酬答给对方。刘勰在这里把书牍一体的性质和要领，解说得还是比较清楚的。书信与一般文章比较起来，有某些不同处，首先它较之一般文章，更加带有个人的以至私人的色彩。一般说来，在书信中除了那些纯属应酬性的往来信件以外，它总是具有一定目的和为了某一需要而写，而且是希望在思想感情上与对方有所交流，以引

起对方的响应或同情。正因为这样，我们可以从书信中，比较多的看到生活的真实和思想感情的真实。鲁迅在论到“文人尺牍”的时候，虽然认为对书信内容所反映的真实性，也要做具体分析，但鲁迅必竟还是肯定了书信体作品较之一般作品来说，“究竟较近于真实。所以从作家的日记或尺牍上，往往能得到比看他的作品更其明晰的意见，也就是他自己的简洁的注释。”（《且介亭杂文二集·孔令境编<当代文人尺牍钞>序》）书信能够成为作者“自己的简洁的注释”，也就是说，它与其他作品比较起来，更能够直接披露作者的真性情，使人们能够了解到作者更为深入的情况和细微的心曲。这也正是古代书信在了解作者生平、思想的史料价值方面，往往比起别人为其撰写的碑传之类要高，而且读起来也更具有亲切之感的缘故。另外，书信与一般文章不同，它除了尽言达情以外，更要根据对象的不同而讲求立言的得体。也就是说，在措词以至格式上，要分清上下、尊卑、亲疏等各种关系，这在等级森严的古代社会里，是要求十分严格的。总之，书信对象的具体性，决定着书信写法、语气和款式的不同。这也是书信体作品的一个特征。

书信做为社会上人与人之间交际的手段，它的产生是很早的。但从历史上看，它也与其它的文体作品一样，各个时代有各个时代不同的特征，也是有一个发展、演变过程的。

从现存的历史资料看来，在我国先秦时代，已有某些书牍文献保存下来。清姚鼐把我国的书牍文追溯到《尚书》中的《君奭》，说“书说类者，昔周公之告召公，有《君奭》之篇。”但《尚书》中的《君奭》，乃是史官记载的一篇周公对召公的告诫之辞，还难以称作书信。我国最早的书牍文，当产生于春秋时期。《左传》中载有《郑子家与赵宣子书》（文公十七年）、《巫臣遗子反书》（成公七年）、《子产与范宣子书》等，是我国保存下来的最早的一批书牍文。但从这些书牍的内容和写作目的看来，与后世一般所称的书牍文，有很大不同；从传递信息的角度

看，它们有书信的性质，但从内容和功用上说，它们实际上是外交辞令的书面化，或略等于列国之间交往的“国书”。所以刘勰在谈到书牍的产生时，认为“三代政暇，文翰颇疏；春秋聘繁，书介弥盛”，意思是说，春秋之前，政务简单，还未有什么书牍文产生；到了春秋之际，列国纷争，互相交往、聘问频繁，用使者传达信息的书牍也就一时繁多起来。姚鼐也称“春秋之世，列国士大夫或面相告语，或为书相遗，其义一也。”总之，我国这一时期的书牍文，多用于列国士大夫之间的通问或交涉，实具有公牍文的性质。这种情况至战国时代并无大的变化，战国时代所谓著名的《乐毅报燕惠王书》、荀卿《与春申君书》、李斯《谏逐客书》，实际上是奏书的性质，不过这是臣下对王国或侯国的君主，而不是对天子罢了。但若细加分析起来，这时出现的一些书牍，终究与春秋时代的那种纯系列国之间的“国书”性质稍有不同，他们所陈所述，虽也属政治事务，但总多少带有些个人色彩，谈个人见解，诉自己命运，与后世的所谓书牍接近了一步。

我国的书牍文完全脱离公牍的性质，而成为个人交流思想感情、互相交往的工具，当始于汉代。著名的司马迁《报任安书》、杨恽的《报孙会宗书》、马援的《诫兄子严敦书》，当推为这方面的代表。

《报任安书》是司马迁在武帝太始四年写给他的朋友任安（字少卿）的一封长信。信中主要内容是说他遭李陵之祸的经过和受刑后屈辱、愤懑的心情，以及他发愤著书的理想。这是一篇以书信体的形式叙述自己的不幸遭遇、刺世疾邪的名文，全文寄悲情于翰墨，把自己的种种遭遇和内心隐痛，尽袒而出。少有顾忌，这也是书信体的特点和长处。

《报孙会宗书》的作者杨恽，是司马迁的外孙，宣帝时封平通侯。后因近臣太仆戴长乐上书告他平时言语不敬，遂免为庶人。杨恽胸怀不平，在家结交宾客，纵恣作乐。他的朋友孙会宗写信劝他要有所戒惧，认为大臣免职以后，应当惶恐地闭门思

过，“不当治产业，通宾客，有称誉。”杨恽不以为然，写了一封回信加以辩解，其中写他被削官免职后，在家闲居作乐的一段，把他那种蔑视世俗和法网，慷慨任气，无所戒惧的性格，表现得绘声绘色：

> 夫人情所不能止者，圣人弗禁。故君父至尊亲，送其终也，有时而既。臣之得罪已三年矣。田家作苦，岁时伏腊，烹羊炰（裹起来烤）羔，斗酒自劳。家本秦也，能为秦声，妇赵女也，雅善鼓琴，奴婢歌者数人。酒后耳热，仰天拊缶（瓦制乐器），而呼呜呜。其诗曰：“田彼南山，芜秽不治，种一顷豆，落而为萁。人生行乐耳，须富贵何时！”是日也，拂衣而喜，奋袖低昂，顿足起舞，诚淫荒无度，不知其不可也。恽幸有余禄，方籴贱贩贵，逐什一之利。此贾竖之事，污辱之处，恽亲行之。下流之人，众毁所归，不寒而栗。虽雅知恽者，犹随风而靡，尚何称誉之有？

作者借着对孙会宗的复信，发抒了自己的满腹牢骚和不平，信中所写的似乎是一幅家庭行乐图，而实际上是把罪臣的满腔委曲心情，表达得淋漓尽致，同时也表现了作者敢于向权贵、世俗挑战的性格。历来论者以为有其外祖父司马迁《报任安书》的遗风。东汉马援的《诫兄子严敦书》，是写给他的两个侄子的家书。信中用自己的生活经验，谆谆告诫他的侄子应该谨慎言行，不要轻议人之过失等等。信中还举了现实人物做例子，用俗话谚语来说明道理，写得具体、亲切，语重心长，完全是一种家书的体范。

由此可见，汉代的书牍文已经明显地与公牍文分野。书牍文做为私人交往的一种独立的文体，往往更多地表现出作者个人生活和性格的特征，而又能反映出一定的社会意义。汉代的这些书牍文，奠定了我国后世书牍文发展的基础。

在我国书牍文发展史上，魏晋南北朝时期是一个重要阶段。首先，从当时的记载和保存下来的资料看，这时书牍文的数量明显增多，在许多作家的文集中，都有书信体作品，有些文人学士就

专以善长写书信而名噪一时。《文心雕龙·书记》篇曾形容当时的情况说："魏之元瑜，号称翩翩（曹丕《与吴质书》有"元瑜书记翩翩"一语）；文举（孔融）属章，半简必录；休琏（应璩）好事，留意词翰（按《全三国文》载应璩书信三十余篇），抑其次也。嵇康绝交（按指嵇康的《与山巨源绝交书》），实志高而文伟矣；赵至（赵景真）叙离（指赵至《与嵇茂齐书》），乃少年之激切也。至如陈遵占辞（用口授方式让书吏写信），百封各意；祢衡代书（代人起草书信），亲疏得宜，斯又尺牍之偏才也。"实际上那一时期擅名写书信体文的人，还远不只这里所举，建安七子中的陈琳，以及曹丕、曹植，都是当时写书牍的名手。此风下及东晋南北朝而不歇。

魏晋南北朝的书牍文，在两方面都有长足的发展，一是它大大扩大了书牍文的内容，这时出现的书牍，有的论政，有的论学，有的叙交谊，有的述情趣，有的记旅游，有的酬问答，而成为一种广泛的应用文体。二是在书牍文的写作上，极大地加强了艺术色彩，仿佛写信不仅是交流思想，传递信息，还要骋才华，托风采，叫读信者欣赏一篇美文，于是书信也就不单纯是一种社会必需的应用文体，而成为一种文学创作，成为文学之林的一种具有独立地位的文学样式。因此，当时的书信，许多都是情文相生、趣味隽永、词藻明丽的佳制，堪称为文学史上的名篇。

魏晋时代，文章还上承两汉遗风，书牍文写得还比较庄重，但也已注重词藻，特别是即便在论政、论学，也十分注意情致，往往有一股至性深情蕴藉其间，能做到楚楚动人。如孔融的《与曹操论盛孝章书》，本是一篇向曹操推荐自己的友人盛孝章的信，而感情色彩却十分浓郁：

> 岁月不居，时节如流。五十之年，忽焉已至。公为始满，融又过二。海内知识（相熟知认识的人），零落殆尽，惟有会稽盛孝章尚存。其人困于孙氏（孙权），妻孥湮没，单孑独立，孤危愁苦。若使忧能伤人，此子不得永年矣。……公诚能驰一介之使，加咫尺之书，则孝章可

致，友道可弘矣。

曹丕的《与吴质书》与曹植的《与杨德祖书》，本是谈论文学的书信，在文学批评史上有重要地位，但写得却极富感情，如《与吴质书》：

> 三月三日，丕白。岁月易得，别来行复四年。三年不见，《东山》（《诗经》中写行役的诗）犹叹其远，况乃过之？思何可支！虽书疏往返，未足解其劳结（心中劳念之情），昔年疾疫，亲故多离（遭受）其灾。徐（徐干）、陈（陈琳）、应（应玚）、刘（刘桢），一时俱逝，痛可言邪？昔日游处，行则连舆，止则接席，何曾须臾相失！每至觞酌流行，丝竹并奏，酒酣耳热，仰而赋诗，当此之时，忽然不自知乐也。谓百年已分，可长共相保，何图数年之间，零落略尽，言之伤心。顷撰其遗文，都（总编）为一集。观其姓名，已为鬼录。追思昔游，犹在心目，而此诸子化为粪壤，可复道哉！……

全文有丰腴的抒情色彩，就是连论文学问题的部分，也是以深情的笔调出之，无异于一篇具有生活气息和叙写真挚友情的抒情散文。嵇康的《与山巨源绝交书》是一篇脍炙人口的名文。魏末，司马氏阴谋篡权，嵇康夙有名望，司马昭想通过山涛，以做官为钓饵，把嵇康收为己用。当山涛写信给他时，他便写了这封绝交信，以嘻笑怒骂的笔墨，提出了“七必不堪”，“二甚不可”的理由，拒绝出仕。信中充分表达了他对依附于司马氏的山涛的蔑视，也大胆地表达了他对世俗礼法的反抗。刘勰曾称此书“志高而文伟”，最突出的是本文淋漓尽致地表达了作者的个性，通过它，使我们看到一个不拘礼法、狂放不羁的人物性格。

晋代爱国作家刘琨的《答卢谌书》、陶渊明的《与子俨等疏（书）》，也都是书信体的名文。前者抒发了作者在国破家亡的形势下，忧国忧民，既悲又愤的爱国感情，后者以深情而亲切的笔触，谈自己的志趣和对自己儿子们的要求和希望。作者的思想

性格不同，与书的对象不同，也各显示出不同的艺术风格；但就书信体来说，写得都十分得体而感人。

随着六朝骈文的兴起，一些崇尚辞藻、追求雅致的纯文学性的书札小简出现了。从文采上说，不能说无所可取，但把书信完全写成辞溢于情时，也就失去了“尺牍书疏，千里面目”的性质，即失掉了常言所说的“见信如见人”的意义，书信所特有的亲切感，从而也就消失了。当然，这时也有某些情称于文的名作，如鲍照的《登大雷岸与妹书》，是作者在赴江州任所时，途中写给他妹妹鲍令晖的一封家信。信中诉说了他道途上的艰辛和旅怀的愁苦，也把他旅途上所经过而看到的山川风物，奇丽景色，精心描绘出来，告诉他的妹妹，而成为一篇抒情、写景的名作。如首段写他登途后的路途艰辛和一片悲怀：

> 吾自发寒雨，全行日少。加秋潦浩汗，山溪猥至。渡泝无边，险经游历。栈石星饭，结荷水宿。旅客贫辛，波路壮阔。始以今日食时，仅及大雷（地名，在今安徽望江县）。途登千里，日逾十晨，严霜惨节，悲风断肌，去亲为客，如何如何！

书信中又记写他接触到壮丽山川时的无限惊异、感叹之情：

> 西南望庐山，又特惊异。基压江潮，峰与辰汉连接。上常积云霞，雕锦缛。若华夕曜，岩泽气通，传明散彩，赫似绛天。左右青霭，表里紫霄。从岭而上，气尽金光；半山以下，纯为黛色。信可以神居帝郊，镇控湘汉者也。

写长江怒涛奔腾的一段，亦甚有气势：“其中腾波触天，高浪灌日。吞吐百川，写泄万壑。轻烟不流，华鼎振沓。弱草朱靡，洪涟陇蹙。散涣长惊，电透箭疾。”而且兼写他身临其景时的心境、感受：“仰视大火（星名），俯听波声，愁魄胁息，心惊栗（惊惧）矣。”信的最后，又告诉他妹妹，路途虽然艰辛，但

很快就可到达目的地了，嘱咐他妹妹保重自己，勿我为念，不失家书的亲切之情。

南朝梁代丘迟的《与陈伯之书》，是一篇敦促友人重返故国的政治性书信。陈伯之齐末为江州刺史，后归梁。天监元年反梁投魏，为平南将军。梁天监四年，临川王萧宏领兵北征，陈伯之率兵相拒，宏命丘迟私下写信与伯之，劝其归降。这封信首先斥责陈伯之"不能内审诸己，外受流言，沈迷猖獗"，走上了错误的道路．续而申明梁朝宽大为怀不咎既往，以解除他归来的顾虑，并讲到梁对他家室的礼遇，以感化他。最后从双方力量的对比中，指出魏不足恃，陈处境险恶，说他目前无异于"鱼游于沸鼎之中，燕巢于飞幕之上"，希望他明察时局，早日归来。接着写出了下面的一段：

> 暮春三月，江南草长，杂花生树，群莺乱飞。见故国之旗鼓，感生平于畴日，抚弦登陴，岂不怆悢？所以廉公（廉颇）之思赵将，吴子（吴起）之泣西河，人之情也，将军独无情哉！

作者在陈述了种种道理以后，又特用绮丽多姿的江南美景，来唤起他的故国之思。"暮春三月"四句，把江南暮春时节的绮丽景色写得繁华无限，生气盎然，令人移情，成为历来罕有的写景名句。这篇书信，写得理足情深，足令受者恻然心动。后来陈伯之果然拥兵重返故国。说明这封情辞并茂，说理透彻的书牍文，还是起了一定效用的。

另外，在北朝文人中的一些名家，也写过一些著名的书简，如北齐祖鸿勋的《与阳休之书》，就是一些被许为"旷怀雅量，弥率弥真""饶有两晋风力"（许琏评语）的佳篇。其文云：

> 阳生大弟：吾比以家贫亲老，时还故郡。在本县之西界，有雕山焉。甚处闲远，水石清丽，高岩四匝，良田数顷。家先有野舍于斯，而遭乱荒废，今复经始。即石成基，凭林起栋，萝生映宇，泉流绕阶。月

松风草，缘庭绮合；日华云实，旁沼星罗。檐下流烟，共霄气而舒卷；园中桃李，杂松柏而葱蒨。时一牵裳涉涧，负杖登峰。心悠悠以孤上，身飘飘而将逝。杳然不复自知在天地间矣。若此者久之，乃还所住。孤坐危石，抚琴对水，独咏山阿，举酒望月，听风声以兴思，闻鹤唳以动怀。企庄生之逍遥，慕尚子之清旷。首戴萌蒲（即斗笠），身衣缊襏（即蓑衣），出艺（种植）粱稻，归奉慈亲。缓步当车，无事为贵，斯以适矣，岂必抚麈（一种用驼鹿尾做的拂尘，魏晋名士清时常持之）哉！

而吾子即系名声之韁锁，就良工之剞劂（刻刀，此指雕琢）。振佩紫台（指王宫）之上，鼓袖丹墀之下。采金匮之漏简，访玉山之遗文，敝精神于丘坟，尽心力于河汉。摛藻（指撰写文章）期之鞶绣（华丽），发议必在芬芳，兹自美耳，吾无取焉。

尝试论之，夫昆峰积玉，光泽者前毁；瑶山丛桂，芳茂者先折。是以东都有挂冕之臣，南国见捐情之士。斯岂恶粱锦，好蔬布哉？盖欲保其七尺，终其百年耳。今弟官位即达，声华已远。象由齿毙，膏用明煎。老氏谷神之谈，应体留侯（指张良）止足之逸。若能翻然清尚，解佩捐簪，则吾于兹山庄，可办一得。把臂入林，挂巾垂枝；携酒登巘，舒席平山。道素志，论旧款，访丹法，语元书（即玄书，指《老子》），斯亦乐矣，何必富贵乎？

去矣阳子！途乖趣别，缅寻此旨，杳若天汉。已矣哉！书不尽言！

这是一封招友人弃官偕隐的书信。作者祖鸿勋北齐时曾任济北太守、司徒法曹参军、廷尉正等官。因时逢乱世，则主动弃官归乡里。这封《与阳休之书》即作于此时。书信的前半部分着意叙写了自己息心田林的乐趣和旷雅的胸怀；后文则劝谕友人解脱名缰利锁，挂冠来归，以避世远祸。文中虽未正面写什么社会现实，但从其视官场为畏途的描写中，也约略透露出当时封建统治集团的内部倾轧和黑暗的状况。本文作为一篇书牍文，作者却托风采，咏怀抱、谈志趣，写得楚楚动人，很有艺术性。如信中以叙述自己的隐逸生活开端，极写自己所居处之地自然环境的佳美，并

通过对自然风物的描写，结构出一种令人神往的境界。接着作者生动地写出了自己生活于其中的无尚乐趣，或“褰裳涉涧，负杖登峰”，或“抚琴对水，独咏山阿”，真是无往不适，无适不乐。接着作者又笔锋一转，对对方系身于官场、劳心于案牍的生活提出了异议。这一段以主要篇幅写对方拘牵于名利的情状，而最后以“兹自美耳，吾无取焉”，冷冷一语作结，为下文的劝隐作了伏笔。最后一段是作者写这篇书信的主旨所在，即劝戒友人，急弃仕途，以防不虞之祸；同隐山林，来共享恬淡自由的生活。这段文字既说之以理，又动之以情。作者把仕途的险恶可畏和归返山林的无尚情趣，着意加以舖陈对比，最后则以不胜感慨的期望语气结尾，余韵无穷。这篇书简的特点是景、情理兼备。作者以写景起笔，写山林泉石，写良辰美景，写四时风物，目的在充分表现自己闲雅自适的生活情趣和崭新的精神境界，并以此为义蕴而为全文所要表达的思想感情定下了基调。然后顺势流泻，巧妙转换，而落实到招隐的主题。另外，此信虽用骈体写成，但毫无争奇斗艳、堆垛词藻的毛病。整篇书信写得彩而不艳，志尽文畅；对仗工整，而又能做到舒卷自如。实属骈体书牍文中少有的佳篇。

六朝时期，还有许多文人骈体小简，词藻华美，音韵和谐，对仗工切，用典精当，甚至追求书法的精妙，显得非常雅致，实际上他们把书信完全当做了一种文学创作，以至于成为专供人们欣赏的艺术品。我们看《六朝文絜》中所载的一些骈体小简，如梁陶宏景的《答谢中书书》、吴均的《与宋元思书》、《与顾章书》等，从其清丽新巧的文笔说，亦翩翩可喜，但给人的总的印象，乃是作者不过是在精心作自己的文章，并非是在与朋友通信，没有什么思想交流，没有什么亲切之感。更突出的例子是何逊的《为衡山侯与妇书》、庾信的《为梁上黄侯世子与妇书》，这两篇书信曾被推许为“香奁绝作”，后人对其评价是很高的。但我们仔细一想，代人去写“与妇书”，岂不只能是卖弄技巧地

作文章吗？

初唐时期，文风仍继六朝之余绪，书牍文无大变化。至韩愈、柳宗元倡导“古文运动”，以散体文代替了骈体文，并提倡“载道”文学，则要求文章要有充实的内容，要有实际的社会效用，要“惟陈言之务去”。古文运动实际上是在复古的口号下，对当时的文体、文风、文学语言的一次全面改革运动，它推动了各体文章的发展，从而也使作为文章一体的书牍文别开生面，走上了广阔的道路。他们在书牍文中，或论议时政，或讨论学术，或批评诗文，或传授学业，或抒写遭际，或劝谕亲朋，一般都能做到发自肺腑，言之有物，吐露衷情。宋代古文家，也继承了这一传统，因此，唐、宋两代出现了不少有政治、学术价值，又十分亲切感人的书牍作品。象韩愈的《答李翊书》、白居易的《与元九书》、柳宗元的《与友人论文书》、《答韦中立论师道书》、曾巩的《寄欧阳舍人书》、苏轼的《答谢民师书》，都是师友之间谈论文学问题的书简，从文学批评史上看，都是极宝贵的文论资料。而又由于他们都是在书信中向朋友、向后学谈体会、述遭遇、传经验时写出的，因而议论中带有浓厚的抒情色彩，都可称为“文艺书简”。

韩愈的《答李翊书》是一篇论文的书信，是为回答后学李翊的请教而写。信中韩愈结合着自己的写作经验，向对方谈了“气”与“言”的关系问题，即道德修养、文学修养与从事文学创作的关系问题。“气盛则言之短长与声之高下者皆宜”，本是一个理论性问题，但由于作者是在书信中向后学者来谈的，所以就结合着自己的创作甘苦，写作的体会，毫无拘束地自由发挥，因此，谈得十分具体、生动，比起通常的论文来别具优点和风格。

《与元九书》，是诗人白居易在贬官江州时写给好友元稹的一封长信。在这封信里，诗人提出了自己的诗歌创作主张，总结了自己的诗歌创作经验，同时还述说了自己学诗的经过，是一篇见解精辟的诗论杰作。此外，在这篇长达三千四百余言的长信中，

他还叙述了无辜被贬的不幸遭遇，回顾了与元稹相处时的深厚友情，阐述了自己为人处世的原则，以及现在长夜难眠，抑郁寡欢的凄苦处境，长信最后是这样结尾的：

> 今且各纂诗笔，粗为卷第，待与足下相见日，各出所有，终前志焉。又不知相遇是何年，相见在何地，溘然而至（谓忽然死亡），则如之何！微之，微之，知我心哉！浔阳腊月，江风苦寒，岁暮鲜欢，夜长无睡。引笔铺纸，悄然灯前。有念则书，言无次第，勿以繁杂为倦，且以代一夕之话也。微之，微之！知我心哉！乐天再拜。

真挚的感情，抒情的笔调，委婉曲折，凄苦感人。我国古代，专门的文论著作不多，许多诗人作家的文学思想、创作经验，往往散见于他们与友人相互切磋、辩难的书牍文之中，这些书牍，常常比一般诗话、文论更具体、生动地反映出时代的文艺思潮，特别是能够真实地反映出作家的生活遭遇和感触与他们创作之间的关系。

柳宗元除了论文的书简外，还有两封著名的与友人书。一封是《贺进士王参元失火书》，柳宗元友人王参元家富多财，不幸遭受火灾，家产荡然无存。在这种情况下，按一般常情总要对友人加以安慰，表示同情，而柳宗元却出人意表地写去这封贺信，为什么呢？他的理由是王参元既有才能，又富家私。过去想称道和举荐王参元的人，多因害怕别人说得到过王参元的“重赂”，而不肯轻易开口，连自己在朝时也曾有过这种顾虑，以至“负公道久矣”。如今一旦失火，家无余财，其才能反而可以使人无顾忌地加以称颂，从而也有了施展的机会。故其信中这样写道：

> 以足下读古人书，为文章，善小学，其为多能若是，而进不能出群士之上，以取显贵者，盖无他焉。京城人多言足下家有积货，士之好廉名者，皆畏忌，不敢道足下之善，独自得之，心蓄之，衔忍而不出诸口，以公道之难明，而世之多嫌也。一出口，则嗤嗤者以为得重

赂。仆自贞元十五年，见足下之文章，蓄之者盖六七年未尝言，是仆私一身而负公道久矣，非特负足下也。……乃今幸为天火之所涤荡，凡众人疑虑，举为灰埃。黔其庐，赫其垣，以示其有无。而足下之才能，乃可以显白而不污，其实出矣，是祝融、回禄（皆火神名）之相吾子也。则仆与几道十年之相知，不若兹火一夕之为足下誉也。

作者完全摆脱了慰人遭灾的俗套，以贺为吊，可谓奇文奇论，妙笔惊人；但又说得如此入情入理，当会使受信的友人，反而会多得一些安慰。

柳宗元的《答周君巢饵药久寿书》，是一篇颇能表现作者的进步思想和性格、风范的文字。柳宗元因参加中唐的政治改革活动而被贬为永州司马以后，因长期在偏远之地过着屈辱的生活，以至心情抑郁，身体多病。这时，他的一位友人特地来信，劝他索性做一位山泽隐人，服食丹药，以求延年益寿。但柳宗元在答书中，却坚决拒绝了友人的劝告，他表示，自己虽在忧患之中，“然犹未尝道鬼神等事”，一切神仙、丹药之事，他是不相信的。并且进一步指出，他认为如果一个人能够通过奋斗，使天下百姓过上安定生活，国家得到治理，即使寿命不长，但却受到后人的敬仰，其精神是永存的。相反地，那些对国家的治乱漠不关心，对百姓的疾苦等闲视之的人，虽“私其筋骨”，活得再长久，也无疑等于夭折。最后，他反过来劝告对方说：“亦望丈人固往时所执，推而大之，不为方士所惑。仕虽未达，无忘生人之患，则圣人之道幸甚，其必有陈矣。”柳宗元的这种见解、理想和态度，在当时是难能可贵的，在今天对我们来说也还有一定的启发和教益。

宋代的著名古文家欧阳修、曾巩、三苏和王安石等，也都有一些著名的书信留传下来。王安石的《答司马谏议书》，是一篇著名的书信体的驳议文。“司马谏议”指当时任谏议大夫的司马光，他是反对王安石变法的首领之一。王安石在神宗熙宁二年开始变法，司马光接二连三地写信给王安石，攻击新法有“侵官”、

“生事”、“征利”、“拒谏”等诸多弊端，认为这就引起了“天下怨谤”。因此要求王安石应即刻停止变法。王安石在这封信里对来信所指责的四点，理直气壮地逐一加以驳斥：

> 某则以谓受命于人主，议法度而修之于朝廷，以授之于有司，不为“侵官”；举先王之政，以兴利除弊，不为“生事”；为天下理财，不为“征利”；辟邪说，难壬人（巧言谄媚的人），不为“拒谏”。至于怨诽之多，则固前知其如此也。人习于苟且非一日，士大夫多以不恤国事、同俗自媚于众为善。上乃欲变此，而某不量敌之众寡，欲出力助上以抗之，则众何为而不汹汹？

特别是最后笔锋一转，反戈一击地说，如果对方责备自己“未能助上大有为”，即变法还做得不够，“则某知罪矣”。如果说要我墨守陈规，放弃变法，那就是“非某之所敢知”了。信中充满了对保守派毫不妥协的斗争精神，同时也充分表现了王安石做为政治改革家的坚定信念和毫不动摇的态度。

明清两代，由于社会交往频繁，书信更加流行。但由于当时统治阶级推行极权政治，文网极严，一般文人不得不谨小慎微，少谈政治，逃避社会现实。因此，在大量的收入集子中的书牍文中，一般酬酢应答的比较多，自由发挥政治见解、干预现实的作品较少。在这种情况下，明代古文家宗臣的《报刘一丈书》和明末夏完淳的《狱中上母书》，是两篇书牍名文。

宗臣是明代“后七子”之一，著名的古文家。他生当严嵩把持朝政的极黑暗的时代，但为人耿直，不阿权贵。作者在《报刘一丈书》中，以激愤的感情，揭露了当时一些奔走权门、钻营利禄者的丑态，同时对权奸倨傲作态，贪污纳贿，以及其手下奴才们的狐假虎威、敲诈勒索的恶劣行径，都作了入木三分的刻画，是一篇著名的讽世之作。夏完淳生当明亡前后，曾随父师参加抗清活动，后被捕入狱，坚贞不屈，临就义前写了一封《狱中上母书》，表现了强烈的民族意识和英雄气概，激昂慷慨，悲壮

感人。信中写道：

> 不孝完淳今日死矣，以身殉父（夏完淳父夏允彝曾起兵抗清，兵败，自沉），不得以身报母矣！痛自严君见背，两易春秋，冤酷日深，艰辛历尽。本图复见天日，以报大仇，恤死荣生，告成黄土；奈天不佑我，钟虐先朝，一旅才兴，便成齑粉。去年之举，淳已自分必死，谁知不死，死于今日也！

其中间一段主要是写家事，嘱托后事，但又处处以民族大义来勉励亲人。最后则慷慨陈词：

> 人生孰无死，贵得死所耳！父得为忠臣，子得为孝子，含笑归太虚，了我分内事。大道本无生，视身若敝屣；但为气所激，缘悟天人理。恶梦十七年，报仇在来世。神游天地间，可以无愧矣！

虽然信中也混杂着某些封建的忠孝观念，但其精忠报国、视死如归的一片诚心和态度，乃是十分感人的。此信是临难陈词，作者本无意为文，但因倾吐的全是发自肺腑之言，因此，语语感人，动人心魄！

明清两代，家书盛行。家书比起一般致师友的书信，更少有拘束，也往往更能透露出作者的细微思想和个性。清代郑燮（号板桥）是画家、书法家和诗人，他在艺术上有独辟蹊径和刻意求新的反传统精神。而他的一组“家书”（写寄给家弟的信），也向以思想新颖，情真语挚，不落俗套，并富有生活气息而受人喜爱。如他在做潍县令时，有《与舍弟墨第二书》：

> 余五十二岁始得一子，岂有不爱之理！然爱之必以其道，虽嬉戏顽耍，务令忠厚悱恻，毋为刻急也。平生最不喜笼中养鸟。我图娱悦，彼在囚牢，何情何理，而必屈物之性以适吾性乎？至于发系蜻蜓，线缚螃蟹，为小儿顽具，不过一时片刻便折拉而死。……我不在家，儿子便是你管束。要须长其忠厚之情，驱其残忍之性，不得以为犹子而姑纵惜

也。

家人儿女，总是天地间一般人，当一般爱惜，不可使吾儿凌虐他。凡鱼飧果饼，宜均分散给，大家欢喜跳跃。若吾儿坐食好物，令家人子远立而望，不得一沾唇齿；其父母见而怜之，无可如何，呼之使去，岂非割心剜肉乎！夫读书中举、中进士、作官，此是小事，第一要明理作个好人。可将此书读与郭嫂、饶嫂听，使二妇人知爱子之道在此不在彼也。

这样的家书文字，谈的是家中琐细之事，信笔写来，行文亦不避俚俗，而自有一种清新、亲切之感。

总的说来，书牍文是一种常见的应用文体，它在内容上几乎不受什么限制，作者可以称心而言，意到笔随，而我国古人也正充分利用了这一文体的长处，挥洒成篇，或抒怀抱，或发议论，写出了许多思想、艺术俱佳的名篇。对我们今天来说，古代的书牍文是一宗很值得重视的文学遗产，一方面它可以提供给我们一些十分真实而有益的历史资料，大可以见一个时代的社会风尚、人情世态；小可以见一个人的思想、性格，以及在正式传记中所不易了解到的一些细微方面；同时，也可以从那些书牍文的名篇中，学习语言的精妙和立言的得体等等。

第六节　箴　铭　文

古人有箴文、戒文、规文一类文章，其内容均属规劝、告戒的性质，后世一般统称之为箴体。箴，这一名称，是由古代用针石治病转借来的（古代针用竹制，后用金属，故“箴”即古“针”字，但作为文体的名称，向来只用“箴”字）。所以刘勰《文心雕龙·铭箴》篇说：“箴者，所以攻疾防患，喻箴石也。”宋代王应麟《辞学指南》也说：“箴者，谏诲之词，若鍼（“针”的

异体字）之疗疾，故名箴。”这就是说，古代人有了病，用针石（石，又称砭石，亦古治病工具）治疗，因而也便借以称纠正人的缺点、过错的文字为箴文。

箴，有所谓“官箴”、“私箴”两类。早期的箴文，是臣下对君王或对其他上层执权官员所作的谏劝文，所谓“官箴王阙”（《文心雕龙·铭箴》）和“箴兴于补阙，戒出于匡弼”（萧统《文选序》），都说明箴文和戒文在早期乃具有谏书的性质；而后来则又出现了自警自戒的作品，以至一般的劝世文之类，即所谓“私箴”。

刘勰说：“斯文之兴，盛于三代。夏、商二箴，余句颇存。”（《文心雕龙·铭箴》）夏箴与商箴的残句，分别保留在《逸周书·文传解》和《吕氏春秋·应同篇》中，均各两句，前者为“中不容利，民乃外次”，后者为“天降灾布祥，并有其职。”从文体说，残章剩句，已看不出什么眉目。现在我们所能看到的最早最完整的箴文，是载录于《左传·襄公四年》的“虞人之箴”。据说这篇箴文是周武王时的虞人（主管田猎的官）所撰献，是一篇以四言为主的押韵短文，后世称之为《虞箴》：

> 芒芒禹迹，画为九州，经启九道（经营国土和开发道路）。民有寝庙，兽有茂草，各有攸（所）处，德用不扰。在帝夷羿（指传说中的夏朝后羿），冒（贪）于原兽，亡其国恤（不关心国事），而思其麀牡（指猎物）。武不可重，用不恢（光大）于夏家。兽臣（即虞人）司原（主掌原野），敢告仆夫（虞人自谓身处仆从地位，大胆告戒）。

这篇箴文是田猎官用夏朝后羿迷于田猎、贻误国事的事，来劝戒周武王的。而据《左传》记载，晋国魏绛又转引此来劝戒晋悼公。这篇箴文，婉而有讽，说理而不失规劝的口吻，成为后世箴文的规范。后来汉代扬雄便仿《虞箴》作《十二州、二十五官箴》，所谓“州”，是指当时的州郡，如冀州、兖州、益州、交州等；官，指当时朝廷设置的尚书、太仆、廷尉、太史令等官

位。箴文各为一篇，共三十七篇。后有九篇亡阙、经崔骃、崔瑗、胡广等人增补续作，成四十八篇，号称《百官箴》（见《后汉书·胡广传》）其内容是联系各地域和各官职守，进行劝戒，刘勰称之为“指事配位，鞶鉴可征（象带上所系的明镜，可做借鉴）。”（《文心雕龙·铭箴》）此外，东汉末潘勖、晋代温峤、王济、潘尼都曾有箴文作品，潘尼的《乘舆箴》（乘舆，君王的车驾，代指国君），前有长序，后有箴辞；序用散体，箴辞用韵语，以四言为主，兼以杂言。序、辞相加近两千字，是箴文中罕见的长篇。温峤有《侍臣箴》一篇，是他做太子侍从时所献，现录其全文以示例：

> 勿谓其微，覆篑（盛土的竹器）成高；勿谓其细，巨由纤毫。故曰善不积不足以成名，话言如丝而万里来享，无以处极（以无为来居高位）而利在永贞（元亨利贞，为《周易》卦辞；利，是“和”的意思，贞是“正”的意思）。是以太子之在东宫，均士抗礼，以卑厥情，入学齐齿，言称先生。不以贤自臧（犹言不自以为善），不以贵为荣；思有虞之蒸蒸，尊周文之翼翼。晨昏靡违，夙兴晏息；师傅是瞻，正人在侧；屏彼佞谀，纳此亮直。故傅敬德义，臣思尽忠。或稽古训导，惟道之不融；或造膝诡辞，惧咎之蕴崇；惴惴竞竞，思二雅之遗风；鉴乎九三，天禄永终。近臣司规，敢告常从。（引自《艺文类聚》卷十六）

这篇箴文的内容，是劝导和规谏太子要修德从善，谨慎言行的。首先劝戒太子为善要从小处做起，一言一行都要慎重；其次劝戒太子要谦恭下士，近正人，远佞臣，学习三代风范。最后则以“近臣司规，敢告常从”表示自己遵职守规谏，望能纳言听从。这最后两句，也是一般箴文的套语，有时仅稍有变化，如《虞箴》作“兽臣司原，敢告仆夫”，《兖州牧箴》作“牧臣司兖，敢告执书”，《乘舆箴》作“有皇司国，敢告纳言”等均是。所谓“箴诵于官”的官箴，本属规谏性的文字，所以刘勰说：“箴

全御过，故文资确切”（《文心雕龙·铭箴》）。唐宋以后，官箴文已很少，而南宋学者陈亮有《上光宗皇帝鉴成箴》，是一篇充满爱国热情的文字。他从宋室开国写起，历述“王业艰难”。其中写到徽、钦二帝被虏，云：

> 靖康之难，言之汗浃！二帝北巡（指徽、钦二帝被虏），狼巢熊窟。沙漠万里，风霜冽冽，胡尘扑面，惊弦惨骨。国祚若旒（旒，旌旗下垂的穗子，此比喻国运不长），谁任其责！

最后劝戒光宗“勿谓和议已成，而不虑乎远图；勿谓大位已得，而不恤乎小失。当效文王，日昃不食。勿效夏桀，瑶台琼室；勿效商纣，斮涉剖直。如履薄冰，深虞没溺，如驭六马，切虞奔轶。”文章以四言兼少数长句写成，文达气畅，且颇富感情和文采，是官箴体文中的佳篇。

至于“私箴”，是属于对自己身上的缺点、过失，加以剖析针砭，以图自警自戒。虽类似于一般“座右铭”，但它主要是在揭示自我过失，以引起自我警戒。这类文章中，唐代韩愈的《五箴》是有名的。韩愈《五箴》为《游箴》、《言箴》、《行箴》、《好恶箴》、《知名箴》五篇，前冠以序。从他的序文中，正可见其创作意图：“人患不知其过，既知之，不能改，是无勇也。余生三十有八年，发之短者日益白，齿之摇者日益脱，聪明不及于前时，道德日负于初心，其不至于君子而卒为小人也昭昭矣，作《五箴》以讼其恶云。”这就是说，作者此五篇箴文，乃是为了自我责过，以求得改正而作。如其《游箴》云：

> 余少之时，将求多能，早夜以孜孜；余今之时，既饱而嬉，早夜以无为。呜呼余乎！其无知乎！君子之弃，而小人之归乎！

其大意是说自己青少年时代，还能做到力求多能，昼夜孜孜不倦地努力学习；而如今却变得饱食终日，荒于嬉戏，不求上进。这

样，岂不将被君子所弃，而入于小人之列了吗！语意十分诚挚。其《知名箴》云：

> 内不足者，急于人知。霈焉有余，厥闻四驰。今日告汝（此“汝”实指作者自身），知名之法。勿病无闻，病其哗哗（指名声显赫）。昔者子路，惟恐有闻。赫然千载，德誉愈尊。矜汝文章，负（恃靠）汝言语。乘人不能，掩以自取。汝非其父，汝非其师。不请而教，谁云不欺？欺以贾憎（换来憎恨），掩以媒怨。汝曾不寤，以及于难。小人在辱，亦克知悔。及其既宁，终莫能戒。既出汝心，又铭汝前。汝如不顾，祸亦宜然。

这篇箴文是作者自戒不要急于求名，更不要好为人师，否则反而要招怨致祸。自箴文既为悔过砭过而作，当然主要以反省深刻、态度诚恳为长，语言需要通俗易懂，朴实无华。正如姚鼐在《古文辞类纂》序中所说：“其辞尤质而意尤深。”此外，唐代李翱（习之）还有一篇《行己箴》，是写自己应如何行事以避招祸的。大约这类文字，都是一些封建社会文人在现实生活中受到挫折，通过所谓自我反省而总结教训之作，其中既曲折地反映着世态，往往也寄寓着作者一定感慨之情。韩愈的《五箴》就正充分表现了这样的特点。至于以“戒”名篇的文章，柳宗元的《三戒》是最有名的。但他的主要用意是用来警戒一般世俗之人的。正如其《三戒》序文中所说：“吾恒恶世之人不知推己之本（指无自知之明），而乘物以逞（快意），或依势以干非其类，出技以怒强（激怒强者），窃时以肆暴，然卒迨于（遭到）祸。有客谈麋、驴、鼠三物，似其事，作《三戒》。”“三戒”包括《临江之麋》、《黔之驴》、《永某氏之鼠》，实际上是用三篇寓言故事以比况人事，寓意深刻，写法别致，很富文学性，因而成为久为传诵的名篇。

另外，柳宗元还有一篇《敌戒》，是一篇道理深刻，对人启迪性很强的作品。其内容大意是说，世人只知有敌人的存在对自

己不利，而不知有敌人的存在所带来的好处。因为凡有敌人为患时，做起事来必将兢兢业业，心存戒惧，不敢懈怠，因而往往能成就大业，国以富强。相反地，一旦没了敌人，则必将凡事放纵，不知戒备，骄傲自满，其结果反而会招致败亡。治国如此，为人处世亦然。其文云：

> 皆知敌之仇，而不知为益之尤；皆知敌之害，而不知为利之大。秦有六国，兢兢以强；六国既除，讹讹（自满的样子）乃亡。晋败楚鄢，范文为患，厉之不图，举国造怨。孟孙恶臧，孟死臧恤，药石去矣，吾亡无日。智能知之，犹卒以危，矧今之人，曾不是思。敌存而惧，敌去而舞，废备自盈，秖益为愈。敌存灭祸，敌去召过，有能知此，道大能播。惩病克寿，矜壮死暴，纵欲不戒，匪愚伊耄。我作戒诗，思者无咎。

在这篇戒文中，作者以历史为鉴，总结出凡事都有两重性，在一定条件下是可以相互转化的。坏事，恶劣的环境，只要能正确对待，也可以变成好事，引出好的结果；好事，身处顺境，不能正确对待，也可以变为坏事，造成坏的结果，正所谓“祸兮福所倚，福兮祸所伏”，因此，他劝戒有国者和世人，逆境勿惧，顺境莫纵，要从历史上吸取必要的教训。显然，这篇戒文，是充满着朴素辩证法思想的。

在古代与箴文性质相近的文字，还有所谓“铭文”。但这里所说的“铭”，与古代铸金刻石以记功、记事的所谓“铭”不同。商周时代，常在钟鼎器物上铸刻文字，以记功颂德，一般称铜器铭文；后又“以石代金”（《文心雕龙·诔碑》）刻于碑版以颂德记事，一般称碑铭。而另外还有一种所谓铭文，乃是一种警戒性文字，与前两种名同而实不同。属于警戒性的铭文，有题写或勒刻在身边日常器物或居室的，可称做器物居室铭；有立石勒刻在某些名山大川的，可称山川铭；另外，还有题写后置于身边座旁，以备随时观览提醒自己的，称为座右铭。

器物铭大约起源很早，《礼记》中载有所谓商汤时代的《盘铭》："苟日新，日日新，又日新"（《大学篇》）。《大戴礼记·武王践阼》载有所谓武王铭十七则，这些铭是否真正为商汤、周武王时代作品，虽可怀疑，但早在秦汉以前，已有题于器物上的自警性的铭文是无疑的。现略举古代流传下来的某些器物铭文以示例：

杖　铭

恶乎（何以）危，於（由于）忿懥，恶乎失道，於嗜欲；恶乎相忘，於富贵。

衣　铭

桑蚕苦，女工难，得新捐（弃掉）故后必寒。

矛　铭

造矛造矛，少间弗忍，终身之羞。余一人所闻，以戒后世子孙。

书　履

行必履正，无怀侥幸。

书　井

原泉滑滑，连旱则绝。取事有常，赋敛有节。

（上均转引自沈德潜《古诗源》卷一）

从上述这些小铭可以看出，它们一般都是以物寓意，从某些器物的性质、功用出发，联想到人事活动，而写出哲理性的短语，用以劝勉和自警。这类铭文，除所谓"题于器"外，按其内容性质来说，是与箴文相近相通的。但需指出的是，古代题器的铭文，并不都是带有针砭、警戒性的，如南北朝庾信有《刀铭三首》：

风伯吹炉，雨师炼冶。铁焰朝流，金精夜下。价重十城，名高千马。

千金颖合，百炼锋成。光连斗气，焰动山精。身文水动，刃古珠生。

斗精遥降，山灵下从。水文千曲，蛇鳞百重。燕砥敛刃，蜀水开

锋。气生分景，环成屈龙。

唐代白居易有《磐石铭·并序》：

太和九年夏，有山客赠余磐石，转置于履道里第，时属炎暑，坐卧其上，爱而铭之云尔。

客从山来，遗我磐石。圆平腻滑，广袤六尺，质凝云白，文拆烟碧；莓苔有斑，麋鹿其迹。置之竹下，风扫露滴。坐待禅僧，眠留醉客。清冷可爱，支体甚适。便是白家，夏天床席。

这类铭文，实际在咏物、赞物，其所以称“铭”，只是取古代所谓“作器能铭”的含意，按其内容性质实际是与赞体相通的。刘勰在《文心雕龙·铭箴》篇中，曾总论箴、铭的异同说：“夫箴诵于官（按此乃专指讽谏性的官箴），铭题于器，名目虽异，而警戒实同。箴全御过，故文资确切，铭兼褒赞，故体贵弘润。”这里所说的“铭兼褒赞”，也就正是说明在同为题器的铭文之中，有以物寓意、用以劝戒和单纯题咏赞物的两种，而后一种是与箴文的性质并不相通的。

古人还有题写在居室屋壁上的所谓“室铭”和题写在身旁座右的所谓“座右铭”。它们是由器物铭演续出来的，虽说也称“铭”，却未必铭刻。室铭有自题，也有请人代作的，这类铭中以刘禹锡的《陋室铭》为最有名：

山不在高，有仙则名；水不在深，有龙则灵。斯是陋室，惟吾德馨。苔痕上阶绿，草色入帘青。谈笑有鸿儒，往来无白丁。可以调素琴，阅金经（指佛经）。无丝竹之乱耳，无案牍之劳形。南阳诸葛庐，西蜀子云亭。孔子曰：“何陋之有！”

这篇仅八十一字的短文，向来以立意新颖，布局严整，语言精巧著称。他以记写自己的“陋室”，来自述其志，表明自己安于素

朴的生活，虽居陋室，而"惟吾德馨"，实际上也是在劝戒自己要修德自好，不必去慕什么富贵荣华。另外，宋代陈亮曾为自己的住室起名"妥斋"，并作《妥斋铭》以自儆戒：

> 往则俱往，来则俱来。义苟精矣，动静必偕。心之广矣，亦可惧哉！天下虽大，吾安厥斋。

意思是在劝勉和儆戒自己，言语动静，必应以"义"自守，不慕天下富贵，不做非份妄想。

古人为了自儆自戒，还流行题写"座右铭"，其名称和最早的作品都来自汉代崔瑗。萧统《昭明文选》载崔瑗《座右铭》，有吕延济题注说："瑗兄璋为人所杀，瑗遂手刃其仇。亡命，蒙赦而出，作此铭以自戒，尝置座右，故曰座右铭也。"崔瑗《座右铭》的原文是：

> 无道人之短，无说己之长。施人慎勿念，受施慎勿忘。世誉不足慕，唯仁为纪纲。隐心而后动，谤议庸何伤！无使名过实，守愚圣所臧。在涅贵不淄，暧暧内含光。柔弱生之徒，老氏诫刚强。行行鄙夫志，悠悠故难量。慎言节饮食，知足胜不祥。行之苟有恒，久久自芬芳。

从内容可以看出，正是由于作者遭受过言行不慎、刚强招祸的刺激，所以他才总结出上述的所谓经验教训以自戒。崔瑗的这篇《座右铭》影响很大，引起后世许多人模仿，因此，所谓"座右铭"也就成为自戒性铭文中相当流行的一种。唐代大诗人白居易写有《续座右铭》并加序说：

> 崔子玉（崔瑗字子玉）《座右铭》，余窃慕之。虽未能尽行，常书屋壁。然其间似有未尽者，因续为座右铭云：
>
> 勿慕贵与富，勿忧贱与贫；自问道何如，贵贱安足云？闻毁勿戚戚，闻誉勿欣欣；自顾行何如，毁誉安足论？无以意傲物，以远辱于人；无

以色求事，以自重其身。游与邪分歧，居与正为邻。于中有取舍，此外无疏亲。修外以及内，静养和与真。养内不遗外，动率义与仁。千里始足下，高山起微尘。吾道亦如此，行之贵日新。不敢规他人，聊自书诸绅。终身且自勖，身殁贻后昆；后昆苟反是，非我之子孙！

封建时代文人写的所谓《座右铭》，总结的无非是在封建制度下为人处世的经验。他们的所守、所戒，都有其时代的烙印和阶级局限性，这是我们在读它们的时候应加注意的。

至于山川铭文，实际上按其内容性质来说，也分作两种，一种是带有警戒性的，一种是颂赞性的。萧统《文选》曾选入晋人张载写的一篇《剑阁铭》。剑阁是通往蜀郡（今四川）的要道，位于大、小剑门山之间，地势险峻，自古为戍守重地。据说张载此作，是他至蜀省父（张载父张收时为蜀郡太守），道经剑阁，因见蜀人恃险好乱，因而特撰此铭，以劝戒蜀人要以历史为鉴，不要仗山川之险，兴兵作乱。后来“益州刺史张敏见而奇之，乃表上其文”，由朝廷派人刻于剑山。这篇铭文写得文字省净简约，而富文采。其文云：

岩岩梁山，积石峨峨。远属荆衡，近缀岷嶓。南通邛僰，北达褒斜。狭过彭碣，高嵡嵩华。惟蜀之门，作固作镇，是曰剑阁，壁立千仞。穷地之险，极路之峻。世浊则逆，道清斯顺。闭由往汉，开自有晋。秦得百二，并吞诸侯；齐得十二，田生献筹。矧兹狭隘，土之外区；一人荷戟，万夫趑趄；形胜之地，匪亲勿居。昔在武侯，中流而喜；山河之固，见屈吴起。兴实在德，险亦难恃。洞庭孟门，二国不祀。自古迄今，天命匪易，凭阻作昏，鲜不败绩。公孙既灭，刘氏衔璧，覆车之轨，无或重迹。勒铭山阿，敢告梁益。

文中先写剑阁周围的山势地形，再写所谓“一人荷戟，万夫趑趄（难行）”的险要；转而举出历史上的例证，说明“兴实在德，险亦难恃”，举凡恃险作乱者，无不败绩。收尾则以“勒铭山

阿，敢告（告戒）梁益”作结，点出特撰此铭，以示告戒之意。从内容上看，它是与警戒性的箴戒文相近的，只不过它是勒不文字而已。

山川铭的另一种则是题咏性的，它只是状景纪胜，并无深意。六朝齐梁以后，多有这类作品，且用骈体来写，如在庾信集中，就有一系列这类小铭，象《名月山铭》、《吹台山铭》、《王帐山铭》等等，其所记咏都是梁简文太子东宫中的景物，如《明月山铭》云：

> 竹窗标岳，四面临虚。山危檐迥，叶落窗疏。看椽有笛，对树无风。风生石洞，云出山根。霜朝唳鹤，秋夜鸣猿。堤梁似堰，野路疑村。船横埭下，树夹津门。宁殊华盖，讵识桃源？

这类小铭，从内容看，实际上就是一篇记写景物的小品，与唐、宋以后山川台榭的杂记文，没有大区别。这类铭文大约启始于晋代鲍照，鲍照有《石帆铭》，石帆，指石帆山。据盛宏之《荆州记》称“武陵舞阳县有石帆山，若数百幅帆”。《石帆铭》记其景状云：“应风剖流，息石横波，下潨地轴，上猎星罗。吐湘引汉，歙蠡吞沱。西历岷冢，北泻淮河。眇森宏蔼，积广连深，沦天测际，亘海穷阴。云旌未起，风柯不吟，崩涛山坠，郁浪雷沈。”从后文中所谓“涉川之利，谓易则难；临渊之戒，曰危乃安”，以及结尾之“川吏掌津，敢告访途”来看，似乎也寓有某些戒世之意，但他那种追求词采的写景，实给六朝时期出现的景物铭开了先河，由中是不难看出流变之迹的。

最后需要说明的是，所谓铭文，最初就是指刻金勒石的文字说的。商周时代经常在所制的青铜器上铸上一些文字，起初只记器名、物主名、工匠名等，后来则用以记功颂德，发展下来便是后世的碑铭、墓志铭。在古代刻金勒石的同时，古人有时在日常其他用具如剑、杖、奁匣等器物以及住室、座右也勒刻或题写文

字，这类文字内容已不完全是颂赞性的，而多数属于警戒劝勉的内容。而“其后作者寖繁，凡山川，宫室、门井之类，皆有铭词，盖不但施之器物而已。”（徐师曾《文体明辩》）后世繁多的铭文，有的刻石，有的刻于器物上，但书而不刻的情况也常有，这时，就只不过是做为文章的一体而写作罢了。相反地，在古代文体中，有些文体往往也刻石，如颂、赞、亭台楼阁记等，因此，我们是不能只从刻石一方面来区别文体的，只能说古代的铭文是勒金刻石或刻于器物上的，后来也以勒刻为常。从文章体制特点来说，铭文主要习惯于用四言、韵语；从风格特点来说，“铭博约而温润”（陆机《文赋》），“铭兼褒赞，体贵弘润”（《文心雕龙·箴铭》），所谓“博约而温润”，就是说，铭文的写作应该是在内容充实的基础上，写得文句简约，而又出语温和、圆润。林琴南在解释刘勰的所谓“体贵弘润”时说：“弘润非圆滑之谓也，辞高而识远，故弘；文简而句泽，故润”（《春觉斋论文·流别论四》）。

第七节　哀祭文

祭文，是古代为祭奠死者而写的哀悼文章。古代祭祀天地山川时，往往有祝祷性的文字，称祭文、祈文或祝文，后来丧葬亲友，也用祭文致追念哀悼之意。

祭文一般是在祭奠时宣读的，故有一个表示祭享的格式，如韩愈《祭柳子厚文》开始是：

> 维……年……月……日，韩愈谨以清酌（酒）庶羞（美食）之奠祭于亡友柳子厚之灵。

结尾则写“呜呼哀哉，尚飨！”这是一般祭文都使用的大同小异

的格式。祭文的语言，是不拘一格的，或用韵语，或用散体，但以用韵语为常。在骈文流行的时期，祭文也多用骈文写成。

祭文与墓志不同，墓志多以记述死者的生平、赞颂死者的功业德行为主，且多为请人代笔之作；而祭文则偏重于对死者的追悼哀痛，多是作者为亡亲故友而作，虽也追记生平、称颂死者，但感情色彩比较浓厚，所谓“祭奠之楷，宜恭且哀”（见徐师曾《文体明辨·祭文》），因此祭文多带有抒情性。如南梁女作家刘令娴写的《祭夫徐敬业文》，就是为祭奠她的亡夫而写的一篇十分深情的文章，其结尾写道：

> 呜呼哀哉！生死虽殊，情亲犹一，敢遵先好，手调姜桔。素俎空乾，奠觞徒溢，昔奉齐眉，异于今日。从军暂别，且思楼中；薄游未反，尚比飞蓬；如当此诀，永痛无穷。百年何几，泉穴方同。

大意说，她与丈夫的亲情，虽死如一。她特地做了丈夫生前喜爱吃的食品祭享，但又有何用？古人暂别还十分痛念，何况如今乃是与丈夫永诀。唯一可宽解的是，人生并不长久，以待死后同穴吧！真是情切思哀，语语凄绝。

唐代大诗人白居易与元稹交谊深厚，他们一生以诗文相切磋，有着诚笃的友情。元稹死后，白居易所写的《祭元微之文》，情真语悲，感情激越，如其中有云：

> 呜呼微之！始以诗交，终以诗诀；弦笔两诀，其今日乎！呜呼微之！三界之间，孰不生死？四海之内，谁无交朋？然以我尔之身，为终天之别；既往者已矣，未死者如何？呜呼微之！六十衰翁，灰心血泪，引酒再奠，抚棺一呼！……

深深地表现了对挚友的一片追念哀痛心情。

唐代韩愈的《祭十二郎文》，是祭他的侄儿十二郎老成的。韩愈幼孤，从哥嫂长大，自小与侄儿在一起。后来兄嫂相继去世，

家中两辈人间仅余韩愈与十二郎叔侄，而又因韩愈在外做官的缘故，叔侄又长期分离。贞元十九年五月，韩愈突得侄儿病死异乡的消息，万分悲痛。祭文以朴素无华的文辞，款款叙诉他与侄儿的骨肉之情和生离死别的哀伤。在内容和写法上，他都打破了一般祭文的常套，文中并未写他亡侄的什么行迹业绩，而只写了他们早年的家境，成年后隔离未能常聚的苦况和悲悔，最后则以主要篇幅写他闻到噩耗后的哀痛凄怆的心情，情真意切，楚楚动人。这篇祭文后来被认为是“祭文中千年绝调”，为后人所难以追步。如文中写他成年后在外仕宦，几次想与十二郎会面都因故错过机会，本想彼此还年轻，来日方长，不料竟成死别，以至悲悔交加：

> 明年，丞相薨，吾去汴州，汝不果来。是年。吾佐戎徐州，使取汝者始行，吾又罢去，汝又不果来。……呜呼，孰谓汝遽去吾而殁乎！吾与汝俱少年，以为虽暂相别，终当久相与处，故舍汝而旅食京师，以求斗斛之禄；诚知其如此，虽万乘之公相，吾不以一日辍汝而就也。

接着写到他闻讣后的百感交集、悲痛欲绝：

> ……吾自今年来，苍苍者（花白头发）或化而为白矣，动摇者或脱而落矣，毛血日益衰，志气日益微，几何不从汝而死也。死而有知，其几何离；其无知，悲不几时，而不悲者无穷期矣！

最后一段则用自谴的口吻，写自己的抱恨心情。这篇祭文突破了传统的格套，全用不押韵的散体句子写成，以写家常琐事倾吐亲情，以写自己的心理表达伤痛，确是祭文中的一篇佳作。

宋代欧阳修也善于撰写祭文。他为亡友写的几篇祭文如《祭尹师鲁文》、《祭苏子美文》、《祭石曼卿文》都很有名。欧阳修祭文的特点是善于驰骋笔触，叙事、抒情间又加以议论。现举其《祭石曼卿文》为例以见一斑：

维治平四年七月日，具官欧阳修谨遣尚书都省令史李敭，至于太清，以清酌庶羞之奠，致祭于亡友曼卿之墓下，而弔之以文曰：呜呼曼卿！生而为英，死而为灵。其同乎万物生死，而复归于无物者，暂聚之形。不与万物共尽，而卓然其不朽者，后世之名。此自古圣贤，莫不皆然，而著在简册者，昭如日星。

呜呼曼卿！吾不见子久矣，犹能仿佛子之平生。其轩昂磊落，突兀峥嵘，而埋藏于地下者，意其不化为朽壤，而为金玉之精。不然，生长松之千尺，产灵芝而九茎，奈何荒烟野蔓，荆棘纵横。风凄露下，走磷飞萤。但见牧童樵叟，歌吟而上下，与夫惊禽骇兽，悲鸣踯躅而咿嘤。今固如此，更千秋而万岁兮，安知其不穴藏狐貉与鼯鼪？此自古圣贤亦皆然兮，独不见夫累累乎旷野与荒城？

呜呼曼卿！盛衰之理，吾固知其如此，而感念畴昔，悲凉凄怆，不觉临风而陨涕者，有愧乎太上之忘情。尚飨！

文章从所谓宇宙万物的“盛衰之理”立论，先说人不同于万物，虽有生死，但文名可以传世不朽；又叙古代圣贤死后亦不过荒冢一堆，意谓正可以达观；但接着一转，说道理虽然如此，而感念昔日友情，今日永别，终不免悲怆落泪。文章以人应该忘情达观入手，却结穴在终不能忘情，反衬地写出作者的深情哀思。从这篇祭文的整个构思来说，确实不落常套，别具一格。

古代祭文也用于祭告山川灵物和凭吊古人、古迹。如韩愈有《祭竹林神文》，白居易有《祭龙文》。这类文章囿于一时民俗，内容本无足取，但韩愈的《祭鳄鱼文》却颇有名。《祭鳄鱼文》是写韩愈在潮州任刺史时，鳄鱼为害，他以天子命臣、守土之吏的名义，祭告鳄鱼出境入海，文章名为祭文，实为逐鳄鱼文。文章写得洋洋洒洒，很有气势，与一般祈神祭怪的文字不同。

祭吊古人的文章，有时署“祭”，有时署“吊”，又由于它一般偏重于凭吊之义，故古代在文体上常把它另辟一类称“吊文”，实际也是祭文的一种。这方面文章如颜延年的《祭屈原文》、陆机的《吊魏武帝文》；凭吊古迹的如唐李华的《吊古战场文》亦

颇有名。大凡祭吊古人、古迹之作，都是抚今思昔，借古人古事以咏怀。这可以说是祭吊古人、古迹一类文章的特点。

另外，与祭文性质相近的还有诔文和哀辞。先说诔文。

诔文也与祭文一样，同属哀悼死者的文字，只是诔文在最初的时候有为死者定“谥”的功用。所谓“谥”，是指谥号，即古代统治阶级成员死后，将由朝廷评定其一生的德行功过，给一个表示褒贬的称号，据说诔的作用就在于“读之以作谥”（《礼记·曾子问》）。至于“诔”的名称，古人多用“累”字来解释，所谓“大夫之材，临丧能诔；诔者，累也。累其德行，旌之不朽也。”（《文心雕龙·诔碑》）

现存最早的诔文，是《左传·哀公十六年》所载鲁哀公的《孔子诔》，其文只是短短的几句：

> 旻天不吊，不慭（yìn不愿）遗一老，俾屏余一人以在位，茕茕余在疚！呜呼，哀哉！尼父，无自律（犹说孔子死，使自己失掉了法式、榜样）！

《礼记·檀弓篇》也载“鲁哀公诔孔丘”，汉代郑玄注云：“尼父，因其字以为之谥。”可知此为孔子定谥号而作。

南朝宋颜延之所作《陶徵士诔》，历来被认作是诔文中的名篇。陶徵士即陶渊明，颜延之是他生前好友，据何法盛《晋中兴书》载：“延之为始安郡，道经寻阳，常饮渊明舍，自晨达昏。及渊明卒，延之为诔，极其思致。”我们从颜文中的“夫实以诔华，名由谥高，苟允德义，贵贱何算焉。若其宽乐令终之美，好廉克己之操，有合谥典，无愆前志。故询诸友好，宜谥曰‘靖节徵士’”等话来看，这篇诔文也是为陶渊明定谥号而作。古代由朝廷赐谥为“官谥”，由亲友、门人追称的谥为“私谥”。陶渊明又称“靖节徵士”或“靖节先生”，正是当时他的生前友好所追赠。这篇诔文，分序与诔辞两部分。序文中追记并颂扬了陶渊

明一生的行迹、品格，如说他“少而贫病，居无仆妾。井臼弗任，藜菽不给。母老子幼，就养勤匮。”做官后，“初辞州府三命，后为彭泽令，道不偶物，弃官从好，遂乃解体世纷，结志区外，定迹深栖，于是乎远”，并赞扬了他隐逸后所过的自食其力的贫困生活。诔辞部分，则用四言韵语写成，化陶诗的意境，写陶渊明的胸怀，十分贴切、生动：

赋诗归来，高蹈独善。亦既超旷，无适非心。汲流旧巘，葺宇家林。晨烟暮蔼，春煦秋阴，陈书辍卷，置酒弦琴。居备勤俭，躬兼贫病，人否其忧，子然其命。隐约就闲，迁延辞聘。非直也明，是惟道性。

最后，诔文作者还追念了与陶渊明生前相处的情境和陶渊明曾对自己的规劝、教诲。这篇诔文有对死者事迹的记述，对德业、品格的赞扬，有对死者深情的怀念和哀悼。《文心雕龙·诔碑》篇说，诔文的特点是“传体而颂文，荣始而哀终”，意思是说，诔文要记叙死者的生平而寓以颂扬之意，写出死者的荣耀，而又寄以哀思。陆机《文赋》也说：“诔缠绵而凄怆”。诔文虽为“定谥”而作，但也要有真情真意，方能凄楚动人。需要说明一下的是，所谓作诔定谥，后来也有所变化。后世对于定谥，产生了“谥议”、“谥册”等专门文体，而诔文就不一定与定谥有必然联系了。正如《文体明辨》所说：“盖古之诔本为定谥，而今之诔惟以寓哀，则不必问其谥之有无，而皆可为之。至于贵贱长幼之节，亦不复论矣（按古代还曾有“贱不诔贵，幼不诔长”的规定，见《礼记·曾子问》——引者）。”

至于“哀辞”，也是哀祭凭吊性的文字，只是哀辞多用于身遭不幸而死或童稚夭殇者。所谓“或以有才而伤其不用，或以有德而痛其不寿。幼未成德，则誉止于察惠；弱不胜务，则悼加乎肤色。此哀辞之大略也。”（徐师曾《文体明辨》）所以从写作要求上说，哀辞要“情主于伤痛，而辞穷乎爱惜”（《文心雕龙·

哀吊》），从文辞上说，哀辞一般都前有序，记写其生前才德、死因，后用韵语，或四言，或骚体句，抒其对死者的惋惜、哀伤之情。著名的有白居易的《哀二良文》，韩愈的《欧阳生哀辞》等。

古代的哀祭文类，除一般标示祭、吊、哀、诔等名称外，有的还用告某、哭某、悼某、葬某、奠某、悲某等名称，性质都是一样的。只是用"告"，乃告祭的意思，主要适用于晚辈对先祖或先师的祭祷，如宋代陈亮有《告祖考文》，明代陈确有《告先府君文》、《告山阴先生文》（山阴先生，指陈确的老师刘宗周）。至于用"哭某"，一般是用于关系密切的亲友，表现出更强烈的感情色彩。

第八节 传 状 文

我国传记体文章，大致可分三种，一种是史书上的人物传记，称为"史传"；一种是史书之外，一般文人学者所撰写的散篇传记；一种是用传记体虚构的人物故事，实际是传记小说。

我国的史书，最早是记言体和编年体，而记传体的史书，创自汉代司马迁的《史记》。故刘勰说："观夫左氏缀事，附经间出；于文为约，而氏族难明。及史迁各传，人始区详而易览，述者宗焉。"（《文心雕龙·史传》）以人物为描写中心的史传体文创自司马迁，但究其源，它也不是凭空产生的。早在先秦时期出现的《左传》、《国语》、《战国策》等历史著作，以及其他诸子著作，不少篇章就已生动地刻划了人物形象，如《左传》中的《晋公子重耳之亡》，就生动地刻划了重耳的形象，而在一定程度上还写出了这一人物的性格发展过程；《战国策》中的《冯谖客孟尝君》，则鲜明地刻划了一个有才干、有智谋的策士的形象；《论语》、《孟子》等著作虽是语录体，但一些篇章也能够通过个

性化的语言，形象地表现出人物的音容笑貌，突现出人物的性格特征，这样的情况是不胜枚举的。它们虽并非人物传记，但可以说具有了传记文的某些方面的特征，可称为传记文的准备阶段或雏形阶段。至司马迁的《史记》产生以后，我国则正式出现了以人物为描写中心的史传文。

自从司马迁开创了史传体，我国的历代正史，基本上都沿袭了这一体例，一部二十四史，史传文占有其最大篇幅。

司马迁是一个有进步社会观点和历史观点的史学家。他虽身为太史令，但他的思想观点在许多方面都与当时的统治者相抵牾，也就是说，他并非是一个御用文人。司马迁的思想中有不少民主性的因素，而《史记》一书，正是为了寄托他的理想而作。因此，在他所写的史传中都有他个人的鲜明的倾向性；而且他不仅为统治阶级人物立传，也卓有胆识地为一些社会中、下层的人物立传，又加以他的卓越的文学才能，因而使《史记》一书成为我国古代史传文中的典范。继《史记》而后，我国历代的史书，开始受到封建统治者的控制，成为"官修"的性质，这样一来，既限制了入传人物，其褒贬尺度往往也一系之于统治者的好恶，又加以受到后世文、史分途的影响，因此，后世史书中的史传文，从思想性和文学色泽上看，反而远逊于《史记》了。当然，历代史书中的史传文，对于保存历史资料还是起了很大作用的。

史书以外的传记文，可以上溯到汉代刘向所写的《说苑》、《新序》和《列女传》等著作，其中多写一些人物故事，虽未必完整，但已是以人物为中心来写其生平事迹，是属于史传文以外的传记文了。

作家所写的人物传记逐渐多起来，并正式成为文章中的一体，是从唐代开始的。唐代的古文运动推动了各体文章的发展，也为传记体文学开辟了广阔的道路。古文运动的两位主将——韩愈、柳宗元，首先在这方面做出了贡献。韩愈有《圬者王承福传》是写一个泥瓦工的言谈事迹的。传中写这个泥瓦工，曾从军十三

载，有官勋，归来后却自愿做泥瓦工维持生活，而且“其色若自得者”。问起其缘故来，他说人的衣、食等养生之物，均靠人的劳动而来，如果“食焉而怠其事”，白白享受社会财富，那是不对的，“必有天殃”。所以他操瓦刀生活，“虽劳无愧，吾心安焉”。同时，他还谈到自从他“操镘”（瓦刀）以来，曾见到许多富贵之家的兴废无常，他认为这或者是由于他们“食焉而怠其事”造成的，或者是由于这些人“多行可愧”造成的，这就更使他感到“择其力之可能者行焉”是完全正确的了。据韩愈在传文的最后说，他是有感于这个人的事迹和言谈有很深刻的道理，而特意写了这篇传记文的。

柳宗元的《种树郭橐驼传》是一篇久为传诵的名文。传中记述了长安一位以种树为业的驼背老人的故事。传中记写这位农民是一位种树能手，他能够掌握树木生长的自然规律，凡经他手植和养护的树木无不成活而生长繁茂、结果众多。因而赢得了长安地区那些营造园林和种植果木者的信任，“皆争迎取养”，雇佣他来帮助植树。或问他奇能所在，他则回答说：“橐驼非使木寿且孳（繁殖众多）也，能顺木之天，以致其性焉尔。”意思是说他只是能够顺从树木本身的生长规律，使它按照其本性自然发展就是了。接着文章详述了他的种树经验，并叙写了那些反其道而行之者，“虽曰爱之，其实害之；虽曰扰之，其实仇之”的种种情况。最后，作者将种树之道“移之官理”，引申到为政方面，从而揭露和讽刺了统治者政令烦苛对人民所造成的无穷干扰和戕害。

柳宗元的《童区寄传》记写了一位少年英雄的事迹。当时我国南方一些地区，强盗横行，掠卖人口以为利，而官府不禁，因而使许多幼弱惨遭虐杀和迫害。当时有一个十一岁的牧童，在被二“豪贼”劫持后，却极为沉着、机智和勇敢，终于杀死二豪贼得以自救而脱身。柳宗元听说后，以极大的热情记写了这位奇异少年的生动事迹：

童寄者，郴州荛牧儿也。行牧且荛，二豪贼劫持反接，布囊其口，去，逾四十里，之墟所卖之。寄伪儿啼，恐栗为儿恒状。贼易之，对饮酒醉。一人去为市，一人卧，植刃道上。童微伺其睡，以缚背刃，力下上，得绝；因取刃杀之。逃未及远，市者还，得童，大骇，将杀僮。遽曰："为两郎僮，熟若为一郎僮耶？彼不我恩也。郎诚见完与恩，无所不可。"市者良久计曰："与其杀是僮，孰若卖之？与其卖而分，孰若吾得专焉？幸而杀彼，甚善。"即藏其尸，持童抵主人所，愈束缚，牢甚。夜半，童自转，以缚即炉火烧绝之，虽疮手勿惮；复取刃杀市者。因大号，一墟皆惊。童曰："我区氏儿也，不当为僮。贼二人得我，我幸皆杀之矣！愿以闻于官。

墟吏白州，州白大府，大府召视儿，幼愿耳。刺史颜证奇之。留为小吏，不肯。与衣裳，吏护还之乡。乡之行劫缚者，侧目莫敢过其门，皆曰："是儿少秦武阳（战国时燕国少年勇士）二岁，而讨杀二豪，岂可近耶？"

以上是《童区寄传》的主要部分，它仅有四百余字，但却生动地刻划了一个不畏强暴、机智、勇敢的少年英雄形象，写出了一个既动人心弦、又激发人志的故事；并借着这篇传文揭露了当时社会人口买卖，以及官府借此谋利（"汉官因以为已利"）的罪恶。另外，柳宗元还写有《梓人传》和《宋清传》，前者是记写一位有才能的木工，他能设计房屋，并根据设计要求选用材料，指挥施工，作者在文中细致地叙述了一个普通工匠的品德和技能，并称"余谓梓人之道有类于相（宰相），故书而藏之。"《宋清传》所记写的是一个长安市井中的药商，传中写他不计小利，而能够尽力帮助病家治病的事迹。

由上述的一些传记文看来，韩、柳古文家所写的这样一些人物传记，与《史记》以后历代"正史"中的所谓传记文有很大不同，首先他们把传记的写作对象从所谓文臣武将、高士名流转向了下层社会的一些不知名的小人物，以至被奴役、遭残害的人物，或写他们的一技之长，或写他们的高尚品德，或歌颂他们的

英雄行为。既对他们进行热情的歌颂，同时也寄寓着对当时社会的批判和自己的政治理想。其次，在写法上也富有创造性，他们并不拘于一般历史人物传记的名姓、里籍、生平活动等的旧格套，而只是专注于其事迹某个重要方面，加以生动具体的描写和思想上的发挥，从而使这些传记文，既具有思想性又富有极为感人的艺术魅力，成为古代传记文学的佳作。

我国古代传记文学的种类也是多种多样的。如有自叙生平的传记文，称“自传”。古代的自传体文，有的以“自传”名篇，如唐代陆羽有《陆文学自传》、刘禹锡有《子刘子自传》等；但有时并未题写“自传”的名称，实际上是自传文，如王充《论衡》的《自纪篇》，曹操的《让县自明本志令》、曹丕的《自叙》、唐代史学家刘知几的《自叙》等等，都是些自叙生平、思想之作；另外，有的自传文也不一定以第一人称来写，如陶渊明的《五柳先生传》、白居易的《醉吟先生传》等。我国古代自传性文章的特点，是往往偏重于自叙理想和怀抱，抒写自己对于人生和社会的某些感慨。如陶渊明的《五柳先生传》是一般所熟知的，它主要在写作者自己的不同于流俗的人生理想和生活志趣。又如唐代的学者陆羽，他是一个自幼历尽艰辛、学习有成的人。除诗文著述外，还写有《茶经》三卷，闻名于世。他在自传中，除记写了幼年时为人做“赋役”以及流浪社会流为乐工等苦难生活经历以外，还记写了自己为人处世和生活情趣方面的一些情况：

为性褊躁多自用意，朋友规谏，豁然不惑。凡与人宴处，意有所适，不言而去，人或疑之，谓生多嗔。又与人为信，纵冰雪千里，虎狼当道，而不衍也。上元（唐肃宗年号）初，结庐于苕溪之湄，闭关读书，不杂非类，名僧高士，谈宴永日。常扁舟往来山寺，随身唯纱巾藤鞋、短褐、犊鼻。往往独行野中，诵佛经，吟古诗，杖击林木，手弄流水，夷犹徘徊，自曙达暮，至日黑兴尽，号泣而归。故楚人相谓：“陆子

盖今之接舆也。”……少好属文，多所讽谕。凡人为善，若己有之；见人不善，若己羞之。忠言逆耳，无所回避，由是俗人多忌之。自禄山乱中原，为《四悲诗》，刘展窥江淮（肃宗上元元年，宋州刺史刘展据江淮，攻陷金陵），作《天之未明赋》，皆见感激当时，行哭涕泗。

作者的这种自叙生平的传文，不仅是很可贵的历史资料，而且人们还可以从那些言情述志的文字中，感受到作者的意趣和个性，正是令人喜读的文学作品。

至于韩愈的《毛颖传》、柳宗元的《蝜蝂传》，虽以“传”名篇，实际写的都是讽世的寓言故事。我国的一些传奇小说、笔记小说，也往往采用传记体的形式，其人物或情节均属虚构，当然也就不属于我们这里所说的传记文章，而应另归为小说创作了。

行状也是一种传记文章，只是由于它的特殊用途，在古代不叫传，而称作“行状”。所谓“行状”，就是指一个人的德行状貌的意思。古代一些有名望的人死后，他的家属、门生、故旧，为了替他向朝廷请求谥号，或请求“史馆”（国家设立的修史机构）为他立传，便将死者的名字、爵里、生平事迹、享年等写下来送呈上去，做为这一用途而写下的文字，即称为“行状”。故刘勰说：“状者，貌也。体貌本原，取其事实，先贤表谥，并有行状，状之大者也。”（《文心雕龙·书记》）这是“行状”的最初用途。而后来大量的“行状”文，则已不是出于这一用途，大半是请人替死者代撰墓志文以前，由死者家属或了解死者的人，事先起草的一篇有关死者的生平事迹的资料。这样，行状文也就多起来了。

从内容来说，行状文也就是传记文，但由于行状文的用途不同，因而它与一般的传记文比较起来，往往有两个特点，一是它叙述人物的生平事迹，比较详尽，篇幅较长；二是传记文可以有褒有贬，而行状文则有褒无贬。其所以较详，这是因为它本有为写传、写墓志提供原始资料的意思；所以有褒无贬，是因为它本是

为旌扬死者而写。

写得好的行状文，实际也就是一篇优秀的人物传记，既有史学价值也有文学价值。例如韩愈所写的《赠太傅董公（晋）行状》和李翱的《韩文公（愈）行状》，便都是行状文中的优秀代表作。这两篇文章，都是运用司马迁《史记》的笔法，主要选择人物的几件最典型、最突出的事件进行具体细致的刻划，不仅留下了许多珍贵的史料，而且把人物描绘得栩栩如生，使人如睹其人，如见其貌。特别是李翱本是韩愈的学生，他对于韩愈的日常行事所知颇详，因而在他所写的《韩文公行状》中，不仅记述了韩愈与藩镇作斗争的一些政治大事，而且也非常生动地记写了表现韩愈才情、性格的一些行事细节：

> （愈）入迁国子祭酒，有直讲（国子监讲授经术的教师）能说礼而陋于容，学官多豪族子，摈之不得共食。公命吏曰："召直讲来，与祭酒共食。"学官由此不敢贱直讲。奏儒生为学官，日使会讲，生徒多奔走听闻，皆相喜曰："韩公来为祭酒，国子监不寂寞矣！"……
>
> 转吏部侍郎，凡令史皆不锁听出入。或问公，公曰："人所以畏鬼者，以其不能见也。鬼如可见，则人不畏之矣。选人不得见令史，故令史势重，听其出入，则势轻。"

行状有一定的要求和格式，它除了要对死者的世系、里籍、官阶、生平做全面的介绍外，在文末还要写上撰写送交的目的，如李翱《韩文公行状》最末一句是："谨具任官事迹如前，请牒考功下太常定谥，并牒史馆，谨状。"如果不是为进呈朝廷而写，文末往往也写一下撰写原委，如韩愈的《赠绛州司马刺史马府君行状》文末说："愈既世通家，详闻其世系事业。今葬有期日，从少府（死者儿子）请，掇其大者为行状，托立言之君子，而图其不朽焉。"

另外，还有"逸事状"，它不同于正式的行状，即并不全面地介绍死者的生平事迹，而仅记写死者的某些逸事轶闻，应属于行

状的变体。

第九节 碑志文

碑文是刻在石碑上的文辞。据考证，所谓碑，本是古人置于宫室、宗庙前面的石桩、石柱之类，有的是为了“识日影”，即通过观察日影的移动来判断时间；有的则备拴牲畜之用。后来发展到在这些石上刻字记事，因而产生了碑文。碑文，又有碑志、碑铭的称谓，志（或写作“誌”），是记识、记载的意思。碑誌，就是以碑记事的意思。铭，则是铭刻的意思，上古殷周时代，曾在铜器彝鼎等类器物上刻字来记功、记事，其器物上的文辞称为铭文。后来则刻字于石，所谓“以石代金，同乎不朽”（《文心雕龙·诔碑》），故碑上的文字也沿袭而称碑铭。早期的铜器铭文，一般是用简短古奥的韵文写成。后来刻文于碑时，文体有了变化，一般是前有散文记事，后有韵语颂赞。这样，按照习惯又把碑文后面的韵语部分称为“铭”，前面的散文部分则称誌、称序。实际上它们都是碑文的组成部分，故我们可以统称之为碑文。

古代的碑文，按照其用途和内容大致可以分为三种：纪功碑文、宫室庙宇碑文和墓碑文。纪功碑文是用来记述某人或某一次重大历史事件的功业的；宫室庙宇碑文主要是用来记载这些建筑兴建的缘由和经过的；墓碑文则是记述死者生前的事迹兼诉悼念、称颂之情的。碑文是记事文体，古代的碑文往往保存许多珍贵的史料，因而具有重大历史价值。从文学角度看，许多著名的碑文，出自名家之手，写得质朴凝重，条理清晰，用语典雅，表现出一种特殊的风格。特别是汉、唐以后的墓碑，常常记人物生平事迹很具体、生动，且有感情，有文采。尤其是墓碑中的墓志铭一体，曾成为唐、宋散文家精心构思，驰骋文笔的一种文体，

出现了不少名作。

下面我们就对上述的三种碑文的源流、体制，做些简要说明。

记功碑文

记述功德的碑文。据说以周穆王“弇（yǎn）山刻石”为最早，此见于《穆天子传》的记载，但碑文已不传。现存最早的刻石碑文，是秦代李斯所写的歌颂秦始皇功业的碑文。公元前二二一年，秦始皇统一中国后，为了传播秦王朝的声威，曾先后多次巡视全国，并在所到之处勒石立碑，歌颂功业。如有名的《会稽刻石》首先歌颂了秦始皇统一天下的功业：“皇帝休烈，平一宇内，德惠修长。卅有七年，亲巡天下，周览远方。遂登会稽，宣省习俗，黔首斋庄。群臣诵功，本原事迹，追首高明。”接着歌颂了秦统一后在厉行法治和整齐风俗上所取得的成效，最后以“从臣诵烈，请刻此石，光垂休铭”作结。全文采取三句一韵的形式，顿挫铿锵，具有一种浑朴、清峻的风格。李斯的秦刻石，对后代影响很大，鲁迅评论说：“质而能壮，实汉晋碑铭所从出也。”（《汉文学史纲要·李斯》）

前面已说到，刻石的碑文，是从更早的殷周时代铸器刻字转化来的。正因为这样，早期的刻石碑文，也是用简短古奥的韵文写成的，上举的秦代碑文，就是这样。而到了汉代以后，则开始发展为在铭文前加有长序，形成了前有序、后有铭的体制。序用散体，铭以押韵为常。其散体部分虽名为“序”，实际上它已成为碑文的主体，后面所缀铭文，反而不怎么重要，所以后世有些碑文，是没有铭的。

东汉班固的《封燕然山铭》是一篇记述汉车骑将军窦宪讨伐匈奴的功业的，铭文只有五句，而前面用散体写的序文却很长，语句错落有致，很有气势。如其中写窦宪率兵北征的一段：

元戎轻武，长毂（兵车）四分。雷辎蔽路，万有三千余乘。勒以八阵，莅以威神，玄甲耀日，朱旗绛天。遂凌高阙（山名），下鸡鹿（关塞名）；经碛卤，绝大漠。斩温禺以衅鼓，血尸逐以染锷；然后四校横徂，星流彗扫。萧条万里，野无遗寇。于是域灭区殚，反旆而旋。

作为一篇记写战功的文字，语言精炼，气势雄壮，修辞也很讲究。

唐代韩愈的《平淮西碑》，一向被视为纪功碑文中的名篇。碑文是记述唐宪宗平定藩镇吴元济之乱的，文章先述唐朝上承天命取得中央统治地位以及开国以来历代皇帝的功绩，为这篇讨逆纪功的文字定下了高亢的气势：

天以唐克肖其德，圣子神孙，继继承承，于千万年，敬戒不怠，全付所覆，四海九州，罔有内外，悉主悉臣。高祖、太宗，既除既治，高宗、中、睿，休养生息。至于玄宗，受报收功，极炽而丰。……

在写了宪宗临朝，先后平定诸藩的武功以后，具体写了宪宗决心平叛和调兵遣将的经过。最后写生俘吴元济的过程，以及有关功臣将帅受封受赏的情况。这篇碑文虽以叙事为主，但写得纵横淋漓，富于气韵。文章在构思上，也颇具匠心。如为了突出宪宗心有主见而善断，特别具体地记叙了当时朝议的情况：

九年，蔡将死，蔡人立其子元济以请，不许。遂烧舞阳，犯叶、襄城，以动东都，放兵四劫。皇帝历问于朝，一二外臣，皆曰："蔡帅之不廷授，于今五十年，传三姓四将，其树本坚，兵利卒顽，不与他等。因抚而有，顺且无事。"大官臆决唱声，万口和附，并为一谈，牢不可破。皇帝曰："惟天惟祖宗所以付任予者，庶其在此，予何敢不力？况一二臣同不为无助。"

接着下面用诏言的形式，写皇帝部署各路兵马将帅。这样写法完

全打破了平板叙事的方式，显得生动有力。一般碑文所缀的铭文，都较短，略示颂扬之意而已，而《平淮西碑》的铭文，却写得较有内容。它以四言韵语的形式，首言中唐以后藩镇割据的恶果，次写平淮西时曲折的过程，最后写朝廷于战后对蔡地人民的救济和蔡人对王师的欢迎：

> 帝有恩言，相度（宰相裴度）来宣。诛止其魁，释其下人。蔡之卒夫，投甲呼舞。蔡之妇女，迎门笑语。蔡人告饥，船粟往哺。蔡人告寒，赐以缯布。始时蔡人，禁不往来。今相从戏，里门夜开。始时蔡人，进战退戮。今旰而起，左飧右粥。为之择人，以收余惫。选吏赐牛，教而不税。蔡人有言，始迷不知。今乃大觉，羞前之为。

本来一般的碑碣文字崇尚雅朴凝重，而这篇碑文却写得雅朴中不失酣畅，凝重中富有生气，因此历来被人称颂，认为是自秦至唐没有人能作得出的。当然古代的所谓功德碑，由于旨在歌功颂德，因此往往掺杂些虚夸成分。

宫室庙宇碑文

古代凡有重大的兴建，往往也勒石立碑，除宫室、庙宇在兴建、改建时往往立碑志其缘由、经过以外，其他如开山、浚河、筑城池、修桥道，也多建碑纪事，故这类碑文的数量是相当多的。但这类碑文，从文章价值看，一般化者多，真正可取者少。关于神庙碑文，除一般记述兴建的缘起、经过、规模和主其事者的情况以外，也不免还要称颂神灵的“法力”、“灵验”等等，宣扬宗教，语涉迷信，有很多的糟粕。只有少数碑文，虽然记庙宇神灵，但兼写山川形势、胜景，或同时颂扬某些人的政绩德业，又加文笔漓淋，具有文采，从散文史上看，还有一定价值。其较为有名的，如唐代王勃的《益州绵竹县武都山净惠寺碑》、杨炎的《燕支山神宁济公祠堂碑》、韩愈的《柳州罗池庙碑》等。

王勃的《净惠寺碑》除记述净惠寺毁于隋末兵乱和唐代重修

的经过以外，还着意描述了寺庙环境的幽静。如其中一段云：

> 若乃寻曲崿（山腰间的曲径弯路），历崇限（山曲处），周行数里，直上千仞。苍松蓄吹，临绝径而疏寒；黛筱防烟，绕回疆而结荫。春岩橘柚，影入山堂；秋壑芙蓉，光浮水殿。亦有山童采葛，入丹窦而忘归；野老纡花（采花系结在一起），向清溪而不返。山神献果，送出庵园；天女持花，来游净国。实窈冥之秘诀，托幽深之逸境。

既写山水清幽的风景，又用佛教的典故（庵园、天女、净国）来切合佛寺，而文笔优美，实不愧为庙宇碑文中独出心裁的佳作。

杨炎《燕支山神宁济公祠堂碑》是记唐天宝年间，朝廷封燕支山神为宁济公，并立祠堂庙宇加以祭奠的事。这篇庙宇碑文，首写燕支山"连峰委会，云蔚黛起"之形势；次写每年秋季，在山神庙前进行阅兵典礼的场面，篇末则以颂文作结。全文写得浑朴而有气势，是唐代碑文中的佳作。

《柳州罗池庙碑》是韩愈为亡友柳宗元的祭庙写的碑文。柳宗元死后，州民和柳宗元原来的部属，怀念柳宗元生前的政绩，在柳州罗池修筑了柳侯庙，韩愈特为其写了碑文。碑文记写了柳宗元任柳州刺史时的政绩和州民对他的爱戴情况：

> 柳侯为州，不鄙夷其民，动以礼法。三年，民各自矜奋。……于是民业有经（指民有固定职业，不废农桑），公无负租，流逋（逃亡在外的人）四归，乐生兴事；宅有新屋，步有新船，池园洁修；猪牛鸭鸡，肥大蕃息。子严父诏，妇顺夫指，嫁娶葬送各有条法，出相弟长，入相慈孝。先时民贫，以男女相质（借钱时用儿女做抵押），久不得赎，尽没为隶。我侯之至，按国之故，以佣除本，悉夺归之。大修孔子庙，城郭巷道，皆治使端正，树以名木（指在街道旁植佳种树木），柳民既皆悦喜。

篇末，韩愈又采用楚辞体写了一篇铭文，充分表达了当地州民对柳宗元的美好感情。这篇碑文完全打破了一般庙碑文的呆板体

制，以充满激情的语言，记述和颂扬柳宗元的政绩，并为柳宗元的“贤而有文章，尝位于朝，光显矣，已而摈不用”的遭遇鸣不平。故前人曾称“此非铭罗池之文，愈吊宗元之文也”。（朱熹《楚辞后语》引晁补之语）

至于古人为宫室厅堂的建筑和其他土木、水利兴建所写的碑文，也往往有极可称道的佳作。如唐柳宗元写的《永州韦使君新堂记》、白居易的《钱唐湖石记》，前者是为永州刺史新建的厅堂所写的碑文，后者是为疏浚钱唐湖(即杭州西湖)工程事而写的碑文。这样一些文字，从勒石刻碑来说，是属于碑文类，但从文章内容和风格看，与杂记体散文无甚区别，故古代文体分类，多将其归入杂记文一类。

墓 碑 文

在古代碑文中，墓碑的数量很大。古代的墓碑，又分为埋于地下的和立于地上的两种，前者称墓志铭，后者称墓碑文或墓表文。

古人立墓碑或墓志的目的，是怕年久地形变迁，不易寻识死者的墓穴。

墓志铭，是古代墓碑文的一种，它前有一篇记述死者生平的传记，后有一篇颂赞体的铭文。所谓“属碑之体，资乎史才，其序则‘传’，其文则‘铭’”。（刘勰《文心雕龙·诔碑篇》）这里所说的“序”即是志，是指用散文写的死者生平事迹。按照体例，它应包括死者的世系、名字、爵位、行治，寿年、卒葬月日，子孙大略和葬地等事项。“志”后有“铭”，铭则用韵文体，其内容是对死者的褒扬颂赞。墓志铭文有许多异名简称，如又称为“葬志”、“埋铭”、“圹志”、“圹铭”等；又由于墓葬时的情况不同，而有不同的名称，如未葬而权寄灵榔的称“权厝铭”，死于外地而后归葬的称“归祔志”；葬于外地而后迁归的称“迁祔志”。墓志铭一般刻于石，刻于砖的称“墓砖记”、

“墓砖铭”。如此等等，名目繁多，但性质都是一样的。

墓志铭在写法上也有许多变体，如按照常格，应有志，有铭，志用散体，铭用韵语。但后世也有有志无铭或有铭无志的，也有铭文用散体的。后世于志铭前又另加序，称“墓志铭并序”，这是因为后世逐渐以志文为主，形成了以志为中心的前序、后铭的体例。

墓志铭，一般都是死者家属请能文之士代笔。一些著名诗人、作家为写墓志铭，常常独运匠心，精心构思，因而作品富于文采。南北朝和初唐时期的墓志铭主要用骈体文写成，某些优秀之作，用典精当，辞采华茂，富有情韵，成为骈体文的名篇。如南北朝时的庾信写有《周大将军怀德公吴明彻墓志铭》。吴明彻为当时名将，由梁入陈很受信用，屡建战功。后被北周所俘，客死异国。庾信在这篇墓志铭中饱含感情地写了他的一生际遇，文章清新洞达，痛惋之情溢于言表，被骈文家推为“志文绝唱”。如文章叙写吴明彻早年的才学气度：“公志气纵横，风情倜傥。圯桥取履，早见兵书；竹林逢猿，遍知剑术。故得勇爵登朝，材官入选。”写他在陈供职时的情况：“公以明略佐时，雄图赞务，鳞翼更张，风飙遂远。冠军侯之用兵，未必师古；武安君之养士，能得人心。拟于其伦，公之谓矣。”最后写他的晚年客死于周时的情形：

> 归平津之馆，时闻枥马之嘶；舍广成之传，裁见诸侯之客。廉颇眷恋，宁闻更用之期；李广盘桓，无复前驱之望。霸陵醉尉，侵辱可知；东陵故侯，生平已矣！大象二年七月二十八日，气疾暴增，奄然宾馆，……游魂羁旅，足伤温序之心；玄夜思归，终有苏韶之梦。遂使广平之里，永滞冤魂；汝南之亭，长闻夜哭。呜呼哀哉！

用这样的文笔来写墓志，无疑是一篇情文并茂、深切感人的人物传记，有很强的文学性。

唐、宋古文家，更写了大量的墓志作品。韩愈所作的墓志铭

虽多，却能避免千篇一律的毛病，极尽变化之能事。尤其可贵的是，他写墓志往往着意于对死者性格的刻划，写得绘声绘色，实际是一篇传记文学。如《试大理评事王君墓志铭》：

> 君讳适，姓王氏。好读书，怀奇负气，不肯随人后举选。见功业有道路可指取，有名节可以戾契致，困于无资地，不能自出，乃以干诸公贵人，借助声势。诸公贵人既志得，皆乐熟软媚耳目者，不喜闻生语。一见，辄戒门以绝。上（指宪宗）初即位，以四科募天下士，君笑曰："此非吾时邪！"即提所作书，缘道歌吟，趋直言试，既至，对语惊人，不中第，益困。久之，闻金吾李将军年少喜士可撼，乃踏门告曰："天下奇男子王适，愿见将军白事。"一见语合意，往来门下。

特别是在志文末尾还附写了王适娶高氏女为妻时的趣事：

> 初处士将嫁其女，懲曰："吾以龃龉穷，一女，怜之，必嫁官人，不以与凡子。"君曰："吾求妇氏久矣，唯此翁可人意。且闻其女贤，不可以失。"即谩谓媒妪："吾明经及第，且选，即官人，侯翁女幸嫁，若能令翁许我，请进百金为妪谢。"诺许，白翁。翁曰："诚官人耶？取文书来。"君计穷吐实。妪曰："无苦，翁大人，不疑人欺，我得一卷书，粗若告身（告身：授官的凭信）者，我袖以往，翁见未必取视。幸而听我，行其谋。"翁望见文书衔袖，果信不疑，曰："足矣！"以女与王氏。

通过这样的具体记述、刻划，完全把一个"怀奇负气"富有传奇性的人物性格突现出来了。这种写法乃是继承了司马迁《史记》人物传记的文学手法。墓志铭本是适应古代殡葬制度而产生的应用文，但至韩愈则极大地增加了它的文学性，实际上把它变成了文学散文作品。

《柳子厚墓志铭》是韩愈这类文章中最好的一篇。它既记述柳宗元的一生行迹，又评价了他的文章、才学、道德，并对柳宗

元罹祸遭贬的坎坷一生深表痛惋之情。他把叙述、议论、抒情巧妙地融会在一起，成为一篇优秀的文学家评传。如文中记柳宗元与刘禹锡同时被贬，柳宗元贬柳州，刘禹锡贬播州。刘家有老母，播州乃远郡（今贵州遵义），柳宗元激于朋友间的义气，宁愿以柳易播，自己甘赴远地。韩愈生动地记载了这件事，并情不能已地发表了一通议论，勾勒了当时社会的虚伪世态：

> 呜呼！士穷乃见节义。今夫平居里巷相慕悦，酒食游戏相征逐，诩诩强笑语以相取下，握手出肺腑相示，指天日涕泣，誓生死不相背负，真若可信；一旦临小利害，仅如毛发比，反眼若不相识，落陷阱不一引手救，反挤之，又下石焉者，皆是也。此宜禽兽夷狄所不忍为，而其人自视以为得计。闻子厚之风，亦可以少愧矣！

墓志铭本是为记述死者生平而作，不宜于作者发表议论，但韩愈却能打破旧的格局，行议论于叙事之中，前人视为“变调”，实际这正是有才能作家的创造。

墓表文有的称神道碑铭，有的称墓碣文。称墓表，是叙其学行德履，以表彰于外的意思，它是有官位或无官位的人均可用的，后世常用作墓前碑文的总称。古代堪舆家（风水先生）认为坟墓的东南为“神道”，立碑于神道上，故称神道碑铭。墓碣，最初也就是墓碑的意思，唐代以后则规定五品以上立碑，七品以上立碣。用碑或用碣，是以死者临终时的官阶而定。碑和碣在石刻的形状、高低上有区别，碑螭首龟趺（fū趺是碑座），趺上高不过九尺；碣圭首方趺，趺上高不过四尺。但从刻石撰文的文章体式上看，并无大区别。从宋代起，凡称“表”的就全是散文，不再有后面的韵语了。

宋代欧阳修的《泷冈阡表》是墓表文中的名篇。阡，是墓道，“阡表”就是立于墓道的碑文，与神道碑同义。这篇表文是欧阳修为他的父亲崇公、母亲郑氏立碑时所撰。他的父母合葬于沙溪泷冈，故称泷冈阡表。表文写得感情深挚，特别是在文章构

思上很有特色：

> 修不幸，生四岁而孤，太夫人守节自誓，居穷，自力于衣食，以长以教，俾至于成人。太夫人告之曰："汝父为吏廉，而好施与，喜宾客，其俸禄虽薄，常不使有余，曰：毋以是为我累。故其亡也，无一瓦之覆，一垄之植，以庇而为生。吾何恃而能自守邪？吾于汝父，知其一二，以有待于汝也。
>
> 自吾为汝家妇，不及事吾姑，然知汝父之能养也。汝孤而幼，吾不能知汝之必有立，然知汝父之必将有后也。吾之始归也，汝父免于母丧方逾年。岁时祭祀，则必涕泣曰：祭而丰，不如养之薄也。闲御酒食，则又涕泣曰：昔常不足，而今有余，其何及也！吾始一二见之，以为新免丧适然耳。既而其后常然，至其终身未尝不然。吾虽不及事姑，而以此知汝父之能养也。
>
> 汝父为吏，尝夜烛治官书，屡废而叹。吾问之，则曰：此死狱也，我求其生不得尔。吾曰：生可求乎！曰：求其生而不得，则死者与我皆无恨也。矧（shěn，况也）求而有得邪！以其有得，则知不求而死者有恨也。夫常求其生，犹失之死，而世常求其死也！回顾乳者抱汝而立于旁，因指而叹曰：术者谓我岁行在戌将死。使其言然，吾不及见儿之立也。后当以我语告之。其平居教他子弟，常用此语，吾耳熟焉，故能详也。其施于外事，吾不能知，其居于家，无所矜饰，而所为如此。是真发于中者邪！呜呼！其心厚于仁者邪！此吾知汝父之必将有后也。

这篇表文，完全打破了平叙死者生平、直接褒扬其先人德行的旧套，而用母亲的口，转述父亲的盛德遗训，象回忆录似地欵欵而叙，令人感到真实、亲切，富有生活气息。通过这样来写，不仅把他父亲的居家为官中的一片仁厚之心，表达得淋漓尽致，而且也充分表现出他母亲的贤达及其家风。沈德潜在评论此文时说："不特不铺陈己之显扬，并不实陈崇公行事，只从太夫人语中转一二，而崇之为孝子仁人，足以庇赖其子孙者，千古如见，此至文也！若出近代钜公，必扬其先人为周、孔矣。"

古代的墓碑文字，包括墓表、墓志铭在内，最初本以所谓古朴清雅为正宗。南北朝时，词尚华丽，一般也都脱离不了那种“铺排郡望，藻饰官阶”的俗套。但这种极易失于呆板、流于俗套的文体，到了唐、宋文学家手里，却能叙事生动，传达出美好的感情。

唐、宋以前，墓碑主要是死者家属为纪念亲人而立，而明代张溥的《五人墓碑记》，则是为一次政治历史事件中的死难者而写，兼有纪功碑的性质。它记述了当时苏州人民不畏强暴，敢于向奸党魏忠贤进行斗争的事迹。文中描绘了五壮士激于大义，蹈死不顾的英雄气概。文章夹叙夹议，激昂慷慨，极富感染力。如文中记述当时苏州人民持秉正义进行反抗的场面和五人遭捕而从容就义的情况：

> 予犹记周公（指被魏党诬陷逮捕的东林党人周顺昌）之被逮，在丁卯三月之望。吾社之行为士先者，为之声义，敛赀财以送其行，哭声震动天地。缇骑（明代专事侦查逮捕人犯的统治阶级爪牙）按剑而前，问谁为哀者，众不能堪，抶(chi)而仆之。是时以大中丞抚吴者，为魏之私人，周公之逮，所由使也。吴之民方痛心焉，于是乘其厉声以呵，则噪而相逐，中丞匿于溷藩（厕所）以免。既而以吴民之乱请于朝，按诛五人，曰：颜佩韦、杨念如、马杰、沈扬、周文元，即今之傫然在墓者也。然五人之当刑也，意气扬扬，呼中丞之名而詈之，谈笑以死，断头置城上，颜色不少变。有贤士大夫发五十金买五人之脰（人头）而函之，卒与尸合。故今之墓中，全乎为五人也。
>
> 嗟夫！大阉之乱，缙绅而能不易其志者，四海之大，有几人欤？而五人生于编伍之间（古时户口以五人或五家为一伍，此即指平民出身），素不闻诗书之训，激昂大义，蹈死不顾，亦曷故哉？……故予与同社诸君子，哀斯墓之徒有其石也，而为之记。亦以明死生之大，匹夫之有重于社稷也。

这篇墓碑文突破了这一文体传统，无论从思想意义或文字水平看，都应给予很高的评价。

第十节 公 牍 文

公牍文，就是指古代朝廷、官府通常所使用的公事文，亦简称“公文”。公文，一般可分为上行公文与下行公文两大类，上行公文主要是指臣下给帝王的上书；下行公文主要是指帝王给臣民的旨令。在古代这两类文章名目繁多，如臣下给帝王的上书，就因时代或所陈述的内容不同，而分为章、奏、表、议、疏、启、劄子、弹事等不同的体类和名称。帝王给臣下的旨令，同样也有诏、命、令、制、谕等不同的体类和名称，而且还有专用于军事文告的檄文、露布等等。后世一般把前者归为“奏议”类，总称之为奏议文，把后者归为“诏令”类，总称之为诏令文。这两类文字在古代是倍受重视的，但从我们今天看来，特别是从文学的角度来看，真正有文学价值、令人喜读的作品并不是太多，下面我们将根据情况而作些详略不同的介绍。

奏 议 文

如果从最早的文献考察，早在商、周时代，已有奏议性的文字留传下来。如《尚书》“商书”中的《伊训》，是商初大臣伊尹（名挚）在汤王死后，其孙太甲继位时，所上的一篇告君之词。《尚书》“周书”中的《无逸》，是周公旦归政于成王时，对成王的一番忠诚告诫。从内容看，这两篇文章论治国之道，都表达了很重要的政治见解，如《伊训》中伊尹要太甲戒除“三风”（巫风、淫风、乱风），认为“邦君有一于身，国必亡”。周公在《无逸》中则告诫成王要“先知稼穑之艰难”，“无淫于观（欢），于逸（安逸、享受），于游，于田（畋猎）”，要“怀

保小民”，“以万民为正之共（恭）”才可以避免亡国之患等等，虽然他们不时借“天命”说教，但都是比较有进步性的政治观点。这两篇文字都带有语录体的口吻，大约当时只是他们的一番谈话，被史官所记录。从性质上讲，它们无疑是我国最早的奏议文字，只是当时还没有什么专称。

从历史文献上看，奏议文字至战国时代则始称为“书”。如《战国策》中保存有《苏代遗燕昭王书》、《乐毅报燕惠王书》；《史记》中保存有李斯《谏逐客书》（此书写在秦王朝统一全国以前）等。李斯的《谏逐客书》是一篇名文，是为谏劝秦王取消错误的逐客令而发。作者在这篇上书中，论说了人才与国家兴亡的关系，征之以史实，陈之以利害，全文议论风发，很有说服力，为后世奏议文树立了榜样。

秦统一天下后，把臣子的上书改称为“奏”。“奏”，大约是取《尚书》中“敷奏以言”的意思。于是后世也沿袭使用，做为臣子向帝王上书进言的通名。所以王充说：“上书谓之奏。”（《论衡·对作》）刘勰也说：“陈政事，献典仪（指定朝仪，兴礼乐等），上急变（上陈急紧变故），劾愆谬（弹劾、检举罪责），总为之奏。奏者进也。言敷于下，情进于上也。”（《文心雕龙·奏启》）因此，后世臣子向皇帝陈言上书，虽然有种种异称别名，但总的说来都可以称为“奏书”，或者在其他异称别名上冠以“奏”字，以表示是属于上呈给朝廷的公文，如奏表、奏章、奏议、奏疏、奏启、奏状、奏本等等。这些上呈公文，虽然名称纷繁，但总的性质并无大差别。

疏　文

疏，是汉代开始用的名称。刘勰《文心雕龙·奏启》云：“自汉以来，奏事或称上疏，儒雅继踵，殊采可观。”后世加以沿用，也可做为臣子向帝王上书陈言的通称。故明徐师曾说：

“按奏疏者，群臣论谏之总名也。奏御之文，其名不一，故以奏疏括之也。”按“疏”，有疏通事理、条布言辞的意思。《说文》：“疏，通也。”《汉书·扬雄传》：“独可抗疏。”注：“疏条其事而言之。”所以注经固可称“疏”，论事也可以称“疏”。论事贵条理通达，向皇帝陈述政见或匡谏过失，尤其应该这样。刘勰说：“夫奏之为笔，固以明允笃诚为本，辨析疏通为首。”（《文心雕龙·奏启》）就正是此意。例如汉代贾谊的《陈政事疏》、《论积贮疏》，晁错的《论贵粟疏》，刘向的《谏营昌陵疏》，以至唐代魏征的《谏太宗十思疏》，都是论政匡时，说理翔明深切的名文。

晁错是西汉著名的政治家，历仕文帝、景帝两代，倍受尊重。其《论贵粟疏》约作于汉文帝十二年（前168）。汉初，土地兼并激烈，农业人口流亡严重，国无积粟，以至影响到社会的安定，以及边防军粮的不足。晁错对此提出了两项办法，一是重农抑商，发展农业生产；二是“令民入粟受爵”，即鼓励向朝廷献纳粮食，以充军用。文中谈到造成当时农民流亡的原因的一段，写得十分具体，而充满对贫苦农民遭遇的同情：

> 今夫五口之家，其服役者（为公家服徭役）不下二人，其能耕者不过百亩，百亩之收不过百石。春耕，夏耘，秋获，冬藏，伐薪樵，治官府，给徭役；春不得避风尘，夏不得避暑热，秋不得避阴雨，冬不得避寒冻，四时之间，亡日休息；又私自送往迎来，吊死问疾，养孤长幼在其中。勤苦如此，尚复被水旱之灾，急政暴赋，赋敛不时，朝令而暮改。有者半贾而卖，亡者取倍称之息，于是有卖田宅鬻子孙以偿责者矣。

下面文中接着写当时的富商大贾如何囤积居奇，放高利贷以盘剥农民，而这些寄生者又是如何过着富贵生活，以至结交王侯，势倾朝野，兼并农民的情形。晁错在当时不失为是一位善于体察民情、敢于正视社会问题的政治家，因此能够大胆指责当时政治弊

端，并提出切实可行的改革意见。司马迁在《太史公自序》中曾称颂晁错“敢犯颜色，以达主义，不顾其身，为国家树长画。”这篇奏疏，说理周全，语言畅达，感情激切，为后世的奏疏文树立了良好的榜样。

唐代魏征的《谏太宗十思疏》也是有名的。魏征是唐初杰出的政治家，唐太宗李世民的重要辅臣。唐太宗李世民曾随其父李渊南征北战，历尽艰辛，开创帝业。但即位以后，却日趋骄傲，贪图享乐，滥施赏罚。于是魏征直言上疏，力劝唐太宗要“居安思危，戒奢以俭”，并意味深长地提出“凡昔元首，承天景命（天之大命），善始者实繁，克终者盖寡，岂取之易，守之难乎？”是说大凡以前的国君，在创业时一般都能够做到兢兢业业，谦和谨慎，竭诚以待下；但既得志以后，能够坚持到底的却很少，因此取天下容易，而守住天下却很难。他更把统治者与人民的关系比喻做舟与水的关系，说“怨不在大，可畏惟人（即“民”字，因避唐太宗李世民讳而改）；载舟覆舟，所宜深慎。”意思是说，百姓可以拥载你享有天下，但也可以出于怨愤而颠覆你，使你灭亡。所以对待百姓的态度是特别需要深思谨慎的。基于这种认识，魏征在疏中特别提出十项具体的要求，即所谓“十思”，提醒唐太宗需时刻反省，恪守勿懈，其内容是：

> 诚能见可欲，则思知足以自戒；将有作，则思知止以安人(民)；念高危，则思谦冲而自牧（自我修养）；惧满盈（骄傲自满），则思江海下百川；乐盘游，则思三驱以为度；忧懈怠，则思慎始而敬终；虑壅蔽，则思虚心以纳下；惧谗邪，则思正身以黜恶；恩所加，则思无因喜以谬赏；罚所及，则思无以怒而滥刑。总此十思，宏兹九得。简能（选择贤能）而任之，择善而从之，则智者尽其谋，勇者竭其力，仁者播其惠，信者效其忠。文武并用，垂拱而治。何必劳神苦思，代百司之职役哉？

这篇奏疏，充分表现了魏征作为一个杰出政治家的远见卓识和直

言敢谏的性格；同时，文笔酣畅，理直情切。特别是文中多用排比句式，语约义丰，有如格言，警动人心，令人易记易诵，刻骨铭心。据说唐太宗读了这篇奏疏后，有所省悟，努力改正过失，并把这篇奏疏置于座右，经常对照反省，自我警戒。

启　文

在古代有奏启与书启的不同。给君主、诸王上书用“启”的名称，是魏晋时期开始的；至于“书启”，则是指一般亲朋之间的往来书信，前者属上行公文，后者则是一般的应用文。

启，有两种解释，一说是“开”的意思，取义于《尚书·说命上》：“启乃心，沃朕心”一语。这原是殷高宗武丁对其臣子傅说的话，意思是说打开你的心扉，来灌溉我的心田，令我受益。一说启是“诣”的意思。《释名·释书契》：“启，亦诣也，以告语官司所至诣也。”“诣”有前往的意思。启即至官府以呈辞。据刘勰《文心雕龙·奏启》中说，两汉时代因避汉景帝讳（景帝名刘启），故其奏疏中没有用“启”字的，至三国魏国时在上呈奏书中才出现“启闻”、“谨启”的字样。他接着说：“晋来盛启，用兼表奏。陈政言事，既奏之异条；让爵谢恩，亦表之别干。”意思是说，自晋代开始，上呈公文盛行用启，它兼有奏表和奏疏的两种职能：从陈述政见、上书言事的方面看，它是奏疏的分枝；从用于谦让爵位、对主上谢恩的方面看，它是表文的支流。总的意思是说，晋以后的所谓奏启，是汉以来奏疏、奏表的异名、流变。

晋南北朝时期，骈文盛行，著名作家庾信写的许多谢恩小启，富于辞采，而不滞于俗，被称为“自是启牍妙手”。今举其《谢赵王赉丝布启》为例：

某启：奉教垂赉杂色丝布三十段。去冬凝闭，今春严劲。霰似琼

田，湊如盐浦。张超之壁，未足郫风；袁安之门，无人开雪。覆鸟毛而不暖，然炭而逾寒。远降圣慈，曲垂矜赈。谕其蚕月，殆罄桑车；津实秉杼，几空织室。遂令新市数钱，忽疑贩綵；平陵月夜，惊闻捧衣。妾遇新缣，自然心伏；妻闻裂帛，方当含笑。庄周车辙，实有涸鱼；信陵鞭前，元非穷鸟。仰蒙经济，伏荷圣慈。

启文的一般要求是谨严简要、轻清灵巧，而篇幅短小。故刘勰论启文的文体时说："必敛饬入规，促其音节，辨要轻清，文而不侈，亦启之大略也。"（《文心雕龙·奏启》）

唐、宋时代，启文也仍在应用，但其范围逐渐展宽，一是除少数致君、致诸王外，举凡向比自己地位高的人呈词，均可应用。二是其内容范围亦渐广，诸如诤谏、贺官、谢官、谢赏、荐士、上诗文、投知己，均可用启。这些启文，或用骈体，或用散体，但内容充实而又情采动人的不多，其著名的如唐代韩愈的《上郑尚书启》，柳宗元的《上广州李宗儒启》、杜牧的《谢周相公启》、李义山的《献河东公启》等；宋代的如欧阳修的《上随州钱相公启》、陆游的《谢葛给事启》等，均已算得佳制了。孙梅在《四六丛话》中说："若乃敬谨之忱视表为不足，明慎之旨侔书为有余，则启是也。"大意是说，如果所写的内容和所要表达的恭谨态度，还不到用表的程度，而其慎重性又是一般书信所不足以表达的，则就需要用启这一文体了。他把启列为奏议类的表文和一般书牍文中间物，这大体能够说明"启"的性质。

策　文

策，即策谋、策略的意思。古代的策文主要有制策、对策和奏策三种。制策又称策问，是朝廷选士时所出的考问题目；对策，则是士子根据所问而陈述的政见。至于奏策，又称进策，是不属考试范围而由臣子主动上陈的奏文。

古代以策问考试，始于汉文帝，而后世沿袭下来。徐师曾

《文体明辨》云：“夫策士之制，始于汉文，晁错所对，蔚为举首。自是而后，天子往往临轩策士，而有司亦以策举人，其制迄今用之。”这是说用策考察和选拔人才是由西汉文帝开始的。据记载汉文帝时下诏使用对策的方式选拔贤良文学之士，当时“对策者百余人，唯错（晁错）为高第，由是迁中大夫”（《汉书·晁错传》）。晁错的对策文载于本传。自此以后，朝廷考试用策（试题称“策问”），便一直沿袭下来。古代要求对策文既要明于治道，能提出高明的政治见解，而又要“工文”，即文章写得好。所以刘勰曾说：“对策所选，实属通才，志足文远，不其鲜欤！”（《文心雕龙·议对》）刘勰又曾举出汉代的晁错、董仲舒、公孙弘、杜钦等五家，称为“前代之明范”。魏晋六朝时期，受当时文风影响，对策文往往追求文辞的华美，这样就失去了对策意在陈述政见的主要意义。唐、宋以策取士，士人平时就很重视练习“对策”文的写作，如唐代诗人白居易和元稹，为了应制举考试，就曾事先在华阳观“揣摩当代之事”，写成《策林》七十五篇，现存于集中。另外，有别于对策的还有进策，又称奏策，是臣属不待垂询、不属考试而主动进献的策文，如汉代贾让有《奏治河三策》、唐王忠嗣有《上平戎十八策》，宋苏询有《几策》、秦观有《进策》等。总之，策文的内容就是针对某些社会问题、政治措施发议论，所以与古代的议或驳议文性质相类，刘勰即曾将奏议文与对策文归为一类，作《议对》篇。关于议与驳议，本书已在论说文类中谈到了，兹不赘。

表　文

在中国古代文体中，有一种名为“表”的文章。表，就是“奏表”，又称“表文”，是臣属给君王的上书。古代给君王的上书，有各种名称，不同的名称与上书内容有关。刘勰《文心雕龙·章表》云：“章以谢恩，奏以按劾，表以陈情，议以执异”。

意思说，“章”是用来谢恩的；“奏”是用来弹劾，即揭发别人的；“表”是用来陈述衷情的；“议”是用来表示不同意见的。当然，关于这些上书的名称和功用，随着不同的时代也有变化。单以“表”来说，是秦汉时代开始有的，秦汉以至唐宋以后，虽皆沿用，但它的功用和使用范围，却有所变化。如唐、宋以后，表文不仅多用四六文体，而且诸如谢恩、劝进、辞免、庆贺、贡物等事项，一般皆用“表”。表，虽是古代的一种公文，但有些表文，内容充实，语言简洁明畅，特别是表文与其他一般上书奏状不同，常含有表志陈情，诉说心曲的意思，因此，某些写得好的表文，就成为我国古代散文的名篇。唐、宋以后用骈体写的表文，有的由于用典精切，词藻清丽，也成为骈体文学中的代表作。

用散体写的表文，三国时诸葛亮的《出师表》、晋李密的《陈情表》，都是名著。《出师表》是蜀相诸葛亮准备出师北伐时上给后主刘禅的，表中反复劝勉刘禅要奋发有为，励精图治，并充满了诸葛亮个人对先帝刘备的“受恩感激”之情。《陈情表》是李密辞不应征，上给晋武帝的表。文中陈诉自己与祖母相依为命，不能远离，所以不能应召；陈说他辞命不就并不是有意矜尚名节，留恋旧朝。两者的内容虽不同，但都意在表白心迹和恳切陈情，可知“陈情”确是表文的特点。如《出师表》是这样结尾的：

> 愿陛下托臣以讨贼兴复之效；不效，则治臣之罪，以告先帝（指刘备）之灵。若无兴德之言，则责攸之（郭攸之），祎（费祎）、允（董允）等之慢，以彰其咎。陛下亦宜自谋，以咨诹（采访征询）善道，察纳雅言（正直之言）。深追先帝遗诏，臣不胜受恩感激。今当远离，临表涕泣，不知所云。

表现出一片拳拳之心、恳切之情。李密的《陈情表》，更是一篇意在倾诉衷情之作，如其中一段写道：

今臣亡国贱俘（李密曾仕蜀，蜀亡，故称），至微至陋，过蒙拔擢。宠命优渥，岂敢盘桓，有所希冀？但以刘日薄西山，气息奄奄，人命危浅，朝不虑夕。臣无祖母，无以至今日；祖母无臣，无以终余年。母孙二人，更相为命。是以区区，不敢废远。

臣密今年四十有四，祖母刘今年九十有六，是臣尽节于陛下之日长，报刘之日短也。乌鸟私情，愿乞终养。臣之辛苦，非独蜀之人士及二州牧伯（指梁州、益州刺史）所见明知，皇天后土实所共鉴。愿陛下矜愍愚诚，听臣微志。庶刘侥幸，保卒余年。臣生当陨首，死当结草（指报德，典出《左传》）。臣不胜犬马怖惧之情，谨拜表以闻。

从以上所举两篇表文看来，“表”虽为古代上书的一种，属于公牍文类，但它确与章、奏之类不同，所谓“章、表之为用也，所以对扬王庭，昭明心曲。”“章以造阙，风矩应明；表以致禁，骨采宜耀”（刘勰《文心雕龙·章表》）可知章和表虽都是向朝廷言事的，但章奏之类，公文性强，不容有更多的情采，表则带有倾诉衷情的性质，有表现其情质文采的余地。所以说它们虽同属“造阙”、“致禁”（向皇帝上书）的文字，而表文一类往往更多具有文学色彩。

表文虽始于秦汉，但西汉以前的表文皆已散佚不存了。东汉的著名表文有孔融的《荐祢衡表》，是向朝廷推荐当时才士祢衡的。三国时代，曹植是写表文的能手，写有《求自试表》、《谏伐辽东表》和《求通亲亲表》等。《求通亲亲表》写于魏明帝太和五年，当时曹植被徙封于东阿，不许他与诸亲属往来。曹植乃怨愤而上表，陈诉衷情，其中谈到他的苦衷和恳求：“每四节之会，块然独处，左右惟仆隶，所对惟妻子，高谈无所与陈，发义无所与展，未尝不闻乐而拊心，临觞而叹息也。臣伏以为犬马之诚不能动人，譬人之诚，不能动天。崩城陨霜，臣初信之。以臣心况，徒虚语耳。若葵藿（向日葵）之倾叶，太阳虽不为之回光，然终向之者，诚也。”实际是一篇怨悱而又恳挚的抒情文。故刘勰曾称赞说“陈思（指曹植）之表，独冠群才。”（同上）

晋代的表文，除李密的《陈情表》外，著名的还有刘琨的《劝进表》。这篇表文写于晋建兴四年西都失守以后，是刘琨上书晋元帝司马睿，劝他在江南建都继位的。文中论述国艰，并陈说自己誓忠于晋室之忱，对异族的侵略，义愤填膺，是一篇具有爱国思想感情的慷慨悲思之作。南北朝时期，表文保存较多，著名的有梁代任昉写的《为范尚书让吏部封侯表》、江淹的《为萧拜太尉扬州牧表》、陈代江总的《为陈六宫谢表》等。但这时文体已经起了变化，他们在文字上崇尚对仗，一意雕绘，从辞采方面看，比较华丽多姿，但往往缺乏真实感情。唐、宋以后，表文多用工整的四六文写作，内容或庆贺，或谢恩，多为一般虚应故事的公牍文字，已没有甚么可观的佳作。其中只有唐代李善作《上文选注表》比较有文思；宋代欧阳修《谢致仕表》、晁补之《亳州谢到任表》，写得宛转恳挚，语能动人；苏轼的《谢赐对衣金带马表》写得较为灵活，显示出自己的风格，其他则很少优异之作。

表文，作为向皇帝上书的公文，是有一定程式的。一般开端作“臣某言”，结尾作“拜表以闻”或“臣某顿首”之类。

古代向皇帝以及统治阶层的上书，还有许多名称。如章，又称奏章，是汉代始有的。最初主要用于向主上谢恩，东汉以后，也用于论谏庆贺。刘勰解释：“章者，明也。”又论其体制说：“章以造阙，风矩应明。”意思是说章是亲到京师的上书，文格应严正、明朗。清王兆芳《文体通释》说：“蔡邕曰：章者，需头称稽首上书，谢恩陈事，诣阙者也。主于感谢陈情，言必明显。”章与表性质相近，一般说来章多属谢恩性质，而表则重在陈情。古代章、表在格式上的区别是章的开头要用“稽首上书”或“稽首上以闻”的字样，表的开头则称“臣某言”，尾用诚惶诚恐、顿首顿首或死罪死罪。唐以后，谢恩、庆贺等均用表，而不再有章。

另外，向皇帝的上书还有许多名称，如唐以前还有笺、笺

记、奏状等，明清以后又有奏折、题奏、题本等，不一而足。需要解释一下的是古代上书还有“弹事”、“封事”两种。弹事又称弹文、弹章、劾状，是专指弹劾、揭发官员违法犯罪的上书。清王兆芳《文体通释》：“弹，行丸也，抨也。以法抨有罪，若行丸也。奏书之属也。”清吴曾祺《文体刍言》也解释说：“凡按劾有罪则用之。谓之弹文者，如弹丸之加鸟也。《文选》列弹文三篇，皆有一定体例，后亦少变，与他奏事相似矣。”封事，是专指机密性的上书。清王兆芳《文体通释》：“封事，主于陈事机密，冀君独览。”所以称之为“封事”，是因臣下一般的上书是不密封的，而如果事关重大，属于机密性质，为防范泄露出去，则用皂囊即一种黑色封套封住再行上呈，故名“封事”。

诏令文

诏令文是古代朝廷下令给臣属或告示天下的公文。这类文字最早见于古《尚书》中。当时称为命、诰、誓等。命，有顺天命而教的意思。明徐师曾《文体明辨》说：“上古王言同称为命，或以命官，如《书》《说命》、《冏命》是也；或以封爵，如《书》《微子之命》、《蔡仲之命》是也；或以饬职，如《书》《毕命》是也；或以赐赉，如《书》《文侯之命》是也；或传遗诏，如《书》《顾命》是也。”总之举凡赐爵、命官、赏罚均称”命”。诰，有播告四方的意思，如《尚书》中的《大诰》、《洛诰》等。至于誓，原指军旅誓师之词，但也用于誓告群臣，如《尚书》中《秦誓》即是。至秦始皇统一中国以后，则将皇帝向臣下的旨令统称为制诏或诏令，从此历代沿革，一般把朝廷的下行公文总称为诏令文。

朝廷或官府的下行公牍在历史文献中是大宗，但我们从文学角度衡量，真正有价值的并不多，只有一些历史上有作为的君主，才颁布过一些内容充实、思想进步和文字朴实可读的诏令。

下面我们分别举少数有影响的作品为示例，以窥一斑。

诏文与令文

诏，又称诏书，诏旨。三代时称天子下达给臣属的文告为命、诰、誓。战国时，则称命，称令，至秦汉时方开始有制诏、诏书的名称。明吴讷《文章辨体》说："三代王言，见于《书》者有三：曰诰，曰誓，曰命。至秦改之曰诏。"所谓诏，即告的意思，诏书即诏告百官之书。汉代定制，把皇帝下达给臣属的文告分为四种，其中第三种即"诏书"（见汉蔡邕《独断》）。清代王兆芳《文体通释》："诏者，告也，告以事也。秦从王绾改令为诏。汉帝命四书，三曰诏书。汉礼仪曰补制言曰诏。今制布告天下曰诏。主于诏告群下，意同命令。"至于令，即命令的意思。明吴讷《文体明辨》："按朱子云：'命犹令也。'字书：'大曰命，小曰令。'此命、令之别也。"诏与令本无大异，秦改天子文告为诏，而把皇后、太子下达的文告称令。尔后至汉代，皇帝文告承秦制称诏，而诸侯王下达的文告则称令。再其后，天子与臣下则均可使用。但天子可用诏、用令，而臣下则不得用诏。清王兆芳《文体通释》说："令者，发号也，教也，禁也。发号而教且禁也。古天子诸侯皆用令，秦改令为诏，其后惟皇后、太子、王侯称令。主于教善惩恶，号使畏服。"诏与令的性质和区分大致如上。

汉高祖刘邦，灭强秦，平定天下，开创大汉帝业。为了长治久安，他把选贤授能作为巩固其统治的重要条件，特下《求贤诏》，其文如下：

> 盖闻王者莫高于周文，伯者莫高于齐桓，皆待贤人而成名。今天下贤者、智能，岂特古之人乎？患在人主不交故也，士奚由进？今吾以天之灵、贤大夫定有天下，以为一家。欲其长久，世世奉宗庙亡绝也。

贤人已与我共平之矣，而不与吾共安利之，可乎？贤士大夫有肯从我游者，吾能尊显之。布告天下，使明知朕意。御史大夫昌（按指周昌）下相国，相国酂侯（按指萧何）下诸侯王，御史中执法下郡守。其有意称明德者，必身劝，为之驾，遣诣相国府，署行（指德行、事迹）、义（通仪，仪表、像貌）、年（指年龄）。有而弗言，觉，免。年老癃病，勿遣。

本篇诏文首先举历史上能礼贤下士的著名“王者”为自己的楷模，同时说明当世的贤能之士绝非少有，问题只在于君主是否肯于接交招纳。接着文中表述了平天下需要人才，而安天下也同样需要人才的认识，从而严责各级官吏，对于“其有意称明德者”（美名与德行相副的人），必须访察举劝，否则要受到免官的处分。诏文虽然不长，但写得周密理长，情词恳切，同时表达了一代开国之君的开明态度和进取精神。

汉代文帝刘恒，景帝刘启都是很有作为的皇帝。在西汉开国初期，社会仍动荡不安，一方面由于水旱灾害严重，粮食不足，影响到社会的稳定；一方面吏治不修，强凌弱，众暴寡，“吏以货赂为市，渔夺百姓，侵牟万民”。为了迅速恢复和发展农业生产和整饬吏治，文帝、景帝曾颁布过不少针对解决当时社会问题的诏令，其中如文帝《议佐百姓诏》、景帝《令二千石修职诏》等，均都是很有名的。一般说来，汉代的优秀的诏令文，文风都很朴实，而富于气势，如著名的武帝《求茂材异等诏》，就更足以表现这方面的特征。全文很短，但写得气势非凡，铿锵有力：

盖有非常之功，必待非常之人。故马或奔踶（狂奔踢人）而致千里，士或有负俗之累而立功名。夫泛驾（四处奔驰乱跑）之马，跅弛之士，亦在御之而已。其令州郡察吏民有茂材异等可为将相及使绝国者。

汉武帝刘彻是承“文景之治”之后，极有作为的皇帝。在他在位

的五十四年间，在军事、政治、文化等方面都有很大建树，推动汉朝进入全盛时期。这篇诏令是他下达给州郡官吏令其察举人才的。“盖有非常之功，必待非常之人”，开端两句既表达了自己建功立业的雄心，又表达了对优异人才的推崇和重视。接着诏文中提出了自己选才的原则，表示在选才时一定要打破世俗成见，选拔那些虽有这样那样毛病，但却有真本领，堪承担重任的人来治理国家。全文既表达了求才若渴的心情，同时也表现了汉武帝作为一位雄才大略的皇帝，在选用人才方面的胆识和在驾驭人才方面的信心。这篇诏令不满百字，但观点鲜明，语约义丰，且极有气魄。

曹操是一位能武通文的政治家。他的文章写得挥洒自如，通脱有力，不拘成法。鲁迅曾称曹操“胆子很大，文章从通脱得力不少，做文章时又没有顾忌，想写的便写出来。”（《魏晋风度及文章与药及酒之关系》）这种特有风格，在他诏令文中也充分表现了出来。例如他在建安十五年（210）所下达的《让县自明本志令》就独具一格，与一般的文告大不相同。这篇文告主要是借推让汉献帝对他的一部分封赏，而表明自己并无篡汉自立的意图的。

在汉末群雄割据的形势下，曹操“挟天子以令诸侯”，凭着他的雄才大略，击败董卓，平定了袁术、袁绍，控制了广大中原地区，受封为魏王。他大权独揽，势倾朝野，实际上成为汉朝廷的实权在握的统治者。与此同时，也就遭到了各方面的谤议。这篇诏令文写得很长，首先他叙述了自己从政以后的远大抱负，以及在平定各武装割据集团中所立下的巨大功劳，然后直截了当地说：

> 今孤言此，若为自大，欲人言尽，故无讳耳。设为国家无有孤，不知当几人称帝，几人称王。或者人见孤强盛，又性不信天命之事，恐私心相评，言有不逊之志，妄相忖度，每用耿耿。

接着他针对有人私议他“有不逊之志”这一点，为自己作了辩解。他引古论今，以周公辅佐成王等事迹自比；并表明自己身家受国恩已多，绝无代汉自立、篡权夺位之心。为了使自己之心见明于世，甚至说到死后要让妻妾均出嫁，“欲令传道我心，使他人皆知之。”但令文最后指出，他还不能交出兵权、让位就国，为什么呢？他振振有辞地说：

> 欲孤便尔委捐所典兵众，以还执事，归就武平侯国，实不可也。何者？诚恐己离兵，为人所祸也。既为子孙计，又己败则国家倾危，是以不得慕虚名而处实祸，此所不得为也。前，朝恩封三子为侯，固辞不受，今更欲受之，非欲复以为荣，欲以为外援，为万安计。孤闻介推之避晋封，申胥之逃楚赏，未尝不舍书而叹，有以自省也。奉国威灵，仗钺征伐，推弱以克强，处小而禽（擒）大，意之所图，动无违事，心之所虑，何向不济，遂荡平天下，不辱主命，可谓天助汉室，非人力也。然封兼四县，食户三万，何德堪之！江湖未静（指孙权、刘备），不可让位；至于邑土，可得而辞。今上还阳夏、柘、苦三县户二万，但食武平万户，且以分损谤议，少减孤之责也。

总的意思是说，他所以不能轻易让权，主要是当时的政治形势不允许。但他愿辞让部分封地，以表明尊汉损己的心迹。这篇文告，写得扬扬洒洒，尽言尽理，不落常套，是这类文体中所少有的，在散文史上也独具地位。

魏晋以后，骈体文兴起，文章有散、骈之分，而一般政府公牍，包括诏令文在内，则以用骈体为常。现举北魏孝文帝《举贤诏》一篇以示例：

> 炎阳爽节，秋零卷澍。在予之责，实深悚慄。故辍膳三晨，以命上诉。灵鉴诚款，曲流云液。虽休弗休，宁敢懲怠。将有贤人湛德，高士凝栖。虽加诠采，未能招致。其精访幽谷，举兹贤彦。直言极谏，匡予不及。

本篇诏文，虽属骈体，但典雅凝重，不尚藻饰。清许琏曾评说："魏帝能文章者，仅孝文（名宏）尔。句法历落，并无堆垛装点，视南五朝蔑如矣。"又说："文人之笔，帝王之度，只如此便佳。"

古代皇帝的诏书，由于内容和用途的不同，还分许多名目，如即位诏，是皇帝登极时布告四方的文告。罪己诏，是遇国家有灾异、人祸，皇帝自谴过失的文告。遗诏，是皇帝死时留下的遗嘱。哀诏，是皇帝死后继位者哀悼先帝并布告四方的文告。另外还有口诏、手诏等，是指由皇帝亲自口授或手书的诏书。

制文与策（册）文

制，或称制书、制诏、制诰，它与诏无大区别，并同始于秦始皇时代。一般说来，诏有诏告群臣百姓的意思，而制有制定、裁定的意思，刘勰《文心雕龙·书记》说："制者，裁也。上行于下，如匠之制器也。"《文体明辨》引颜师古云："天子之言一曰制书，谓为制度之命也。"制书往往在颁布制度、或大赏罚、大任免时用之。如秦始皇从丞相王绾议，改"命为制，令为诏"（见王绾《议帝号》），而秦始皇有《除谥法制》就是为废除古代沿习下来的谥法制度而颁布的文告。其文云：

制曰：朕闻太古有号毋谥；中古有号，死而以行为谥。如此，则子议父，臣议君也。甚无谓，朕无取焉。自今以来，除谥法。朕为始皇帝，后世以计数，二世、三世，至于万世。传之无穷。

汉承秦制，天子的命令一般称诏书，但也有一部分称"制"或在诏书行文前称"制诏"，如汉文帝《除肉刑诏》是一篇有名的诏令文，其行文开始则称"制诏御史"云云。又据刘向《别录》称"文章所造书，有《本制》、《兵制》、《服制》篇。"故颜师古说："天子之言一曰制书，谓为制度之命也。"当然，

所谓“制”或“制诏”，也不仅限于颁布制度法规时使用，遇有大封赏、罚罪、赦令之类，也用之，如汉武帝有《封皇子制》、汉元帝有《封王禁制书》；汉成帝则有《徙陈汤制》、《徙解万年制》（徙，贬爵徙边以示惩处）等。汉文帝于吕后八年即位时曾下《即位赦诏》，其行文则称“制诏丞相”云云。唐、宋时或将制诰合称，用以追赠、除授、加勋等。

策（册），帝王诏令的一种，或称册命、诏册。刘勰《文心雕龙·诏策》云：“策者，简也。”起始策文是写在木简上的，故称“策”。尔后改用金玉，而称“册”。《说文》云：“册，符命也。”早期主要用于赐封或罪免诸侯王、三公，包括后妃、太子等的封免，如汉武帝有《策封齐王闳》、《策封燕王旦》、《策封广陵王胥》等。这几篇策书均模仿《尚书》训典，写得十分古奥，内容不外是勉励和戒饬其修德守土，以善始善终。现举《策封齐王闳》为例：

> 维六年（指武帝元狩六年）四月乙巳，皇帝使御史大夫汤庙立子闳为齐王曰：于戏（呜呼）！小子闳，受兹青社。朕承祖考，维稽古，建尔国家，封于东土，世为藩辅。于戏念哉！恭朕之诏，惟命不于常。人之好德，克明显光，义之不图，俾君子怠。悉尔心，允执其中，天禄永终。厥有愆不臧（善），乃凶于而国，害于尔躬。于戏！保国爱民，可不敬与？王其戒之！

另外，立封皇后、太子也用册，如三国魏明帝有《孝献皇后赠册文》、晋明帝有《立穆庾皇后册》，后魏献文帝有《禅位太子册命》。废免用的册文有汉昭帝《策废霍皇后》、安帝有《策罢司空张敏》等。赠谥的册文有晋成帝《赠谥温峤册》，寓哀的册文有三国魏明帝的《甄皇后哀册文》。一般说来，册文的应用范围后世愈来愈广，举凡郊祀、祭享、称尊、加谥、废免、寓哀，均应用之。故明徐师曾《文体明辨》曾将册文分为十一类，其名目和用途如下：

一曰祝册，郊祀祭享用之。二曰玉册，上尊号用之。三曰立册，立帝、立后、立太子用之。四曰封册，封诸侯用之。五曰哀册，迁梓宫，及太子诸王大臣薨逝用之。六曰赠册，赠号、赠官用之。七曰谥册，上谥、赐谥用之。八曰赠谥册，赠官并赐谥用之。九曰祭册，赐大臣祭用之。十曰赐册，报赐臣下用之。十一曰免册，罢免大臣用之。

由此可知，在诏令文中册的用途很广泛。但一般说来，它与一般的诏书的不同处，在于册带有符命、征信的意思，因此也表示更为郑重和有权威性。至于书写册书时所用的物品，后世则按照等级而有玉、金、银、铜等不同。

需要附带介绍一下的是古代朝廷选拔人才时所用的"策问"。策问，又称制策或试策。是一种以经义、政事咨询士子，要求士子发表识见的文辞。明徐师曾《文体明辨》说："按古者选士，询事考言而已，未有问之以策者也。汉文中年，始策贤良，其后有司亦以策试士，盖欲观其博古之学、通今之才、与夫剸剧解纷之识也。然对策存乎士子，而策问发于上人，尤必通达古今，善为疑难者，而后能之。"通俗言之，所谓"策问"也就是试题，但为考察被试者的学问、才识，出试题者也需通达古今，美于文辞，善于设问才行。一般说来，策问本身也是一种文义灿然的文辞。现举汉武帝策贤良文学时所用的策问一篇以示例：

制曰：朕获承至尊休德（美德），传之亡穷，而施之罔极，任大而守重，是以夙夜不皇康宁，永惟万事之统，犹惧有阙。故广延四方之豪俊，郡国诸侯公选贤良修絜博习之士，欲闻大道之要，至论之极。今子大夫褎然（指服饰很盛，借指德才之美）为举首，朕甚嘉之。子大夫其精心致思，朕垂听而问焉。

盖闻五帝、三王之道，改制作乐而天下洽和，百王同之。当虞氏之乐莫盛于《韶》，于周莫盛于《勺》。圣王已没，钟鼓筦弦之声未衰，而大道微缺，陵夷至乎桀纣之行，王道大坏矣。夫五百年之间，守文之君，当涂之士，欲则先王之法以戴翼（佐助）其世者甚众，然犹不能反，日以仆灭，至后王而后止，岂其所持操或悖缪而失其统与？固

天降命不可复反，必推之于大衰而后息与？呜乎！凡所为屑屑，夙兴夜寐，务法上古者，又将无补与？三代受命，其符安在？灾异之变，何缘而起？性命之情，或夭或寿，或仁或鄙，习闻其号，未烛厥理。伊欲风流而令行，刑轻而奸改，百姓和乐，政事宣昭，何修何饰而膏露降，百谷登，德润四海，泽臻草木，三光全，寒暑平，受天之祜，享鬼神之灵，德泽洋溢，施乎方外，延及群生？

子大夫明先圣之业，习俗化之变，终始之序，讲闻高谊之日久矣，其明以谕朕。科别其条，勿猥勿并，取之于术，慎其所出。乃其不正不直，不忠不极，枉于执事，书之不泄，兴于朕躬，毋悼后害。子大夫其尽心，靡有所隐，朕将亲览焉。

策问的第一段说明了皇帝向士子征询“大道”（治国之道）的缘由，以及虚心听纳的诚意。中间一段则是设问的内容，主要是说三王时代以后，王道日衰，需要怎样做才能恢复道统，以抵于盛世。末段则要求应试者做出中肯而简要、有条理的回答，并畅所欲言，如牵涉到枉法者的公卿官员，亦不必畏惧隐言，策文将由皇帝亲自发书观览，不予泄漏。据说当时举贤良文学的士子前后有数百人之众，而大儒董仲舒先后写了三篇“对策”，深受汉武帝的赏识。董仲舒是一位专治《春秋》的学者，他倡导《春秋》大一统学说，并主张“罢黜百家，独尊儒术”，从而迎合了汉武帝建立大一统汉帝国和统一思想的政治需要。董仲舒的“对策”成为我国经学史和政治、哲学思想史上的名文。

六朝时期，骈体文盛行，朝廷策问，往往亦令能文之士以骈体撰写，如梁萧统《昭明文选》收有齐王融《永明九年策秀才文五首》、《永明十一年策秀才文五首》与梁任昉《天监三年策秀文三首》，现举其王融于永明九年所撰一篇以为例：

问：昔周宣惰千亩之礼，虢公纳谏；汉文缺三推之义，贾生置言。良以食为民天，农为政本。金汤非粟不守，水旱有待而无迁。朕式照前经，宝兹稼穑。祥正而青旗肃事，土膏而朱纮戒典。将使杏花菖叶，耕

获不惩；清畎冷风，述遵无废。而释耒佩牛，相沿莫反；兼贫擅富，浸以为俗。若爰井开制，惧惊扰愚民；泻卤可腴，恐时无史白。兴废之术，矢陈厥谋。

这是一篇以劝农为内容的策问，《文选》将其归为“文”类(《文选》有“册”类，专指诏册，无“策问”类）。从这篇“策问”文来看，它引古证今，说明农事之重要，以及当时废耕、兼并之风的可忧，最后则说明“若爰井开制，惧惊扰愚民；泻卤可腴，恐时无史、白。”意思是说若改易土地制度，则恐扰民；若兴修水利（史，指史起，白，指白公，均为古代兴修水利者），又虑无此人才。因此希望陈述“兴废之术”。由此可知，策问体虽为试题性质，但也要讲求立意不苟，结构精审，善于设问，如主试者本身缺乏才学，没有撰写文章的修养，也是不行的。

唐、宋科举考试，除诗、赋外，亦以“策”做为考试科目之一，称为试策或策问。其体或用散文，或用骈体。如唐白居易元和三年曾为府试官，撰有《进士策问五首》，即用散体。

檄　　文

檄文，是古代一种军事性的文告，《经典释文》中解释说：“檄，军书也。”它是古代在从事征伐时的一种声讨性的文字，有的时候也用于征召和晓谕臣民、部曲。

关于“檄”的名称，最早见于司马迁的《史记·张仪列传》中。该文记载，张仪早年曾游说至楚，楚相诬张仪偷了他的璧，打了他一顿板子。后来张仪做了秦国的官，便要征伐楚国进行报复。“张仪既相秦，为文檄告楚相曰：‘始吾从若（你）饮，我不盗而（你）璧，若笞我。若善守汝国，我顾且盗而城！’”这里记述的只是片断，但也可以看出，它是一种军事行动前的声讨文字。

汉代以后，檄文成为一种正式的文体形式。汉代的檄文，书

写在木简上，长二尺，所以又称“二尺书”（见许慎《说文解字》）。据记载“若有急则插羽而遣之，故谓之‘羽檄’，言如飞之急也。”这就是后来的所谓“鸡毛信”的来源。

我们现在看到的最早的完整的檄文，是萧统《昭明文选》中所收载的汉武帝时司马相如的《喻巴蜀檄》。这篇文字，是司马相如受命出使巴蜀地区时，为安抚、晓谕巴蜀人民而作。它代表了早期檄文的性质，即不专用于征讨，可以作为一般文告使用。但就在这篇文章里，也铺叙了汉武帝北征匈奴，西通西域，东指闽越，南服西南夷的所谓武功，并对巴蜀守臣的不明“上意”、乱发兵卒和巴蜀民的骚动进行谴责。所以这篇文章虽不类声讨，但威胁、斥责之意溢于言表，这说明它与一般的政令文告还是有区别的。

司马相如是位大手笔，这篇檄文写得很有声势，气势磅礴，语言生动，如其中写边郡将士效忠汉室，不辞劳苦，不畏牺牲时云：

> 夫边郡之士，闻烽举燧燔（报警烽火，白天烧烟，叫燧；夜间举火，叫烽），皆摄弓而驰，荷兵而走，流汗相属，唯恐居后。触白刃，冒流矢，议（义）不反顾，计不旋踵（退走）。人怀怒心，如报私仇。彼岂乐死恶生，非编列之民，而与巴蜀异主哉？计深虑远，急国家之难，而乐尽人臣之道也。

此文的结尾说：

> 方今田时，重烦（不想打扰而打扰）百姓。已亲见近县，恐远所（方）谿谷山泽之民不遍闻，檄到，亟（急）下县道，使咸喻陛下之意，无忽（不得玩忽）。

这一格式和类似的套语，是古代一般晓谕性文告所常用的。从文章角度看，司马相如这篇檄文，条理清晰而刚健苍劲，代表了西

汉文告的风格。

魏晋时代的陈琳、阮瑀、钟会，都很擅长写檄文。陈琳的《为袁绍檄豫州》、《檄吴将校部曲》，阮瑀的《为曹公作书与孙权》，钟会的《檄蜀文》都很有名。陈琳的《为袁绍檄豫州》名义上是写给当时归属曹操的豫州刺史刘备的，但实际上是为袁绍讨伐曹操而写的一篇传谕各州县的军事文告。文中用大量的篇幅历数了曹操怀“豺狼野心，潜包祸谋，乃欲摧挠栋梁，孤弱汉室”的罪状，甚至连他发汉宗室的陵墓，“破棺裸尸，掠取金宝”的行径也一一揭发，称他“污国虐民，毒施人鬼”。特别是文中还连曹操的父祖也骂在内，称曹操为“赘阉遗丑（曹操父曹嵩为宦官曹腾的养子，故云），本无懿德”。这一切都是为了激起各州郡对曹的公愤和鄙视，以证明袁绍发兵讨曹师出有名。据说后来袁绍兵败，陈琳降曹，一次，曹操质问陈琳说：“卿昔为本初（袁绍字本初）移书，但可罪状孤而已，恶恶止其身，何乃上及父祖邪？”经过陈琳的谢罪，又因曹操爱其才，才宽恕了他。其实，檄文的性质就在于千方百计暴露对方的罪过、丑行，以为出师征讨制造舆论。陈琳的这篇檄文的后半部分，更进一步从军事形势上加以剖析，他把袁绍一方的兵强马壮、人众士勇的优势，与操军吏士的人心涣散，部属总杂做对比，扬言曹军必然一触即溃，不堪一击。作者这样写，是为了壮己方之士气，灭敌方之威风，这正是檄文要达到的目的。

檄文的结尾，更具有号召性和煽动性：

> 即日幽、并、青、冀，四州并进。书到，荆州便勒见兵，与建忠将军（指张繡）协同声势，州郡各整戎马，罗落境界，举师扬威，并匡社稷，则非常之功，于是乎著。其得操首者，封五千户侯，赏钱五千万。部曲偏裨将校诸吏降者，勿有所问。广宣恩信，班扬符赏，布告天下，咸使知圣朝有拘逼之难。如律令（遵法守令，不得违反）。

这篇檄文，表现了古代一般征讨性檄文的性质和体制。刘勰《文

心雕龙·檄移》篇曾论到檄文特点说：“凡檄之大体，或述此休明，或叙彼苛虐，指天时，审人事，算强弱，角权势，标蓍龟于前验，悬鞶鉴于已然，虽本国信，实参兵诈。谲诡以驰旨，炜晔以腾说，凡此众条，莫或违之者也。故其植义飏辞，务在刚健。”其大意是说，檄文的写作，其内容不外是矜夸己方的政治如何清明，对方的作为如何残暴，并且对天时、人事、强弱、权势进行分析，还要假借天命、引证历史为自己辩护。因此，虽说要讲信义，但也是兵不厌诈，一切巧言、夸饰之词是少不了的。檄文的风格，就是要张扬其辞，务在雄壮刚健，表现出压倒敌人的气势。李充《翰林论》说：“檄不切厉则敌心陵；言不夸壮则军容弱”（《御览》五百九十七引）。意为檄文写得不急切严厉则敌人的气势就会占上风；出语不夸张雄壮则降低了自己的军威。陈琳的这篇檄文，正体现了切厉、夸壮这样一些特点。据说陈琳正因为檄文和诏书写得好，才深得曹操的赏识。据载“琳作诸书及檄，草成，呈太祖（曹操）。太祖先苦头风，是日疾发，卧读琳所作，翕然而起曰‘此愈我病’。数加厚赐。”（《三国志》裴注引《典略》）

当然，最为后人所称道的还是唐代骆宾王的《为徐敬业讨武曌檄》。

檄文在唐以前主要用散文，唐以后则多骈体。骆宾王的这篇檄文是一篇典型的骈体文，全文用四、六句式或骈俪（对仗句）组成。此檄是为当时唐世臣徐敬业起兵讨伐武则天而作。檄文开始先揭露武氏“秽乱春宫”的丑行，再斥其“近押邪僻，残害忠良”的政治上的罪恶，以示武氏罪不容诛。其次写起兵之事不可缓和军威之壮。这一段写得壮骇扬厉，气势不凡：

是用气愤风云，志安社稷。因天下之失望，顺宇内之推心。爰举义旗，以清妖孽。南连百越，北尽山河。铁骑成群，玉轴相接。海陵红粟，仓储之积靡穷；江浦黄旗，匡复之功何远？班声动而北风起，剑

气冲而南斗平。喑呜则山岳崩颓，叱咤则风云变色。以此制敌，何敌不摧？以此图功，何功不克？

前人评赞这篇檄文“雄文劲采，足以壮军声，而作义勇”，正是指的檄文中这类矜壮奋发的文气说的。檄文的结尾部分，示之以大义，动之以刑赏，号召天下起而响应，很有鼓动性。其中名句如“一抔之土未乾，六尺之孤安在”，“请看今日之域中，竟是谁家之天下”等，出意新颖，不落常套，而且颇富感情。檄文，实际即官方的文告，属公牍文性质，但写得好的檄文，也具有文学性，具有艺术感染力量。

第十二章　古代文章的其他体类

笔　记　文

笔记文，是一种随笔而录、杂谈琐语性质的散文，它的特点是内容广泛，遇有可写，随笔而书，可长可短，不拘形式。

笔记之体肇始于魏晋，而宋明以后最为繁富。“笔记”的名称，始见于刘勰《文心雕龙》中的《才略》篇：“路粹、杨修，颇怀笔记之工，丁仪、邯郸，亦含论述之美。”但这里所说的“笔记”，并非指杂录、随笔之文，而是指公牍奏记类文字。至于把随笔而录、杂谈琐语性质的文字称为“笔记”，大约始于宋人，北宋宋祁有《笔记》三卷，南宋龚颐正有《芥隐笔记》、《陆游有《老学庵笔记》，从而后世有了“笔记文”之称。笔记文后世又习惯于称为“随笔”，“随笔”之称始于南宋洪迈，他有《容斋随笔》十卷，清代梁绍壬承其名有《秋雨庵随笔》八卷，俞樾有《春在堂随笔》十五卷，而“随笔”之称遂沿用至今。长久以来，对于古代笔记论著又被称为“笔记小说”。这是因为关于“小说”的概念古今不同。“小说”一词始见于《庄子·外物篇》：“饰小说以干县令，其于大达亦远矣。”这里所谓的“小说”，是指远离道术的浮泛言论。后来班固在《汉书·艺文志》中列有“小说家”，称其为“街谈巷语，道听途说者之所造。”把不合于经典，有异于正史的论说记叙，比之于小道，称之为“小说”。后世文人，往往承袭班固的观点，把搜神志怪、野史旧闻、考据辨证、丛谈杂录等不好归类的零星文字，统称为小说。如明人编的《五朝小说》、清人编的《宋人小说》，从名称上看，似乎是小说故事集，实际上它包括了许多没有一点故事性的杂著，如文献

掌故、天文地理、经史考辨、诗话文评、医卜星相、箴规家训等等丛谈、札记性的零散资料。由此看来，中国古代的所谓笔记文名称既不划一，内容也是相当庞杂的。但统观全貌，大致可以归纳为四大类：

一、小说故事类——这一类主要是一些情节简单、篇幅短小的故事，它包括自秦汉以来，在道家神仙之说影响下而产生的一些搜神志怪的故事，也包括一些专门记录社会人物轶闻琐事的故事。它们或来自传说，或出于杜撰，而其中有的篇章，情节曲折，人物刻划生动，已略具短篇小说的规模，实际是我国古小说的一体，应属于小说类。

二、野史旧闻类——这一类主要是一些史料性质的笔记，所记录的是正史以外的某些朝廷掌故、历史人物言行、历史事件始末等。其内容或为作者所耳闻，或迳为作者所亲历。虽属杂载琐记，但往往可补官修史书之不足，或纠正其讹误，实具有很高的史料价值。

三、丛考杂辨类——这一类主要是学术性的读书札记，其内容或证经考史，或说诗评文，以至于杂考名物，训诂文字，多属治学中的一得之见，具有学术价值。

四、杂录丛谈类——这一类主要是写人情、记风土、谈时俗、明器用、探技艺，以至或记一时之戏谑，或述对某事之感触，凡所遇杂事、杂识，皆信笔记之，特别显示出笔记文内容多样性的特征。

以上四类中，第一类和第四类文学性较强，而第一类作为古小说的一体——笔记小说，可归为小说类；第四类则大半为有一定现实性和较高文学价值的散文，是笔记文的正体，亦即我国古代散文文学的一个组成部分。

中国古代笔记文的数量相当宏富，自魏晋以至于明清，产生了许多好的作品。笔记文无论记人、记物、记事，虽不免零星枝节，但作者不刻意为文，只是信手拈来，记写随意，了无拘束，

反而有性情，有意境，亦庄亦谐，别有情趣，从而令人喜读不倦。如唐李肇《国史补》三卷，收遗事琐闻三百零八则，每则皆用五个字标题。他在自序中说："续《传记》（按指唐刘餗撰《国朝传记》）而有所不为：言报应、叙鬼神、征梦卜，近帷箔，悉去之；纪事实，探物理，辨疑惑，示劝戒，采风俗，助谈笑则书之。"其中记写人物的条目，有的极生动：

李廙有清德

李廙为尚书左丞，有清德。其妹，刘晏妻也。晏方秉权，尝造（亲至）廙宅，延至晏室（寝居之室），见其门簾甚弊，乃令潜度广狭，以粗竹织成，不加缘饰，将以赠廙。三携至门，不敢发言而去。

王锷散货财

王锷累任大镇，财货山积。有旧客诚锷以积而能散之义。后数日，客复见锷。锷曰："前所见教，诚如公言。已大散矣。"客曰："请问其目。"锷曰："诸男各与万贯，女婿各与千贯矣。"

僧荐重元阁

苏州重元寺阁一角忽垫（下陷）。计其扶荐（扶屋使正）之功，当用钱数千贯。有游僧曰："不足劳人。请一夫斫木为楔，可以正也。"寺主从之。僧每食毕，辄持楔数十，执柯登阁，敲椓其间。未逾月，阁柱悉正。

第一则写李廙的清廉自守，竟使其秉权的妹夫，想送他一个粗制门帘，而至其门不敢开口。故事虽未正面写李廙，但却把李廙平日的德操刚正，充分地显示了出来。第二则记写了一个富有而贪婪的吝啬鬼的故事，他表面上似乎从善如流，接受了散财的劝诫，实际上却转入到他的儿子、女婿名下。无疑是一则讽刺小品。第三则记述了一个智慧的僧人，巧修寺院阁楼的事迹。这些记述每条仅几十个字，但皆引人入胜、清简耐读。唐代著名的笔

记文著作还有封演的《封氏见闻记》、段成式的《酉阳杂俎》、赵璘的《因话录》等。

宋代是我国笔记文大量产生的时期，据清人所编《宋人小说》所收就达一百余种。宋代笔记文的发达，大约与古文运动对散文文体的解放有关。当时笔记文著作，许多都出自文坛上著名作家之手。如北宋有欧阳修的《归田录》、孙光宪的《北梦琐言》、司马光的《涑水记闻》、沈括的《梦溪笔谈》、苏轼的《东坡志林》、陈师道的《后山谈丛》等。南宋有张邦基的《墨庄漫录》、叶梦得的《石林燕语》、洪迈的《容斋随笔》、陆游的《老学庵笔记》、庄季裕的《鸡肋编》、周去非的《岭外代答》、周密的《癸辛杂识》、《武林旧事》等都是富于代表性的作品。明人所编《五朝小说》序言中，在评述宋代笔记文时曾说："唯宋则出士大夫手，非公余纂录，即林下闲谭。所述皆生平父兄师友相与谈说，或履历见闻、疑误考证；故一语一笑，想见先辈风流。其事可补正史之亡，裨掌故之阙。"宋人的笔记十分丰富多样，除了记述历史琐闻、人物言行的以外，还有些是明物理、谈技艺的。如沈括《梦溪笔谈》中"活板"条是记录活板印刷术的；"合龙门"条是记黄河水利设施和治河方法的等等，既具有文献价值，文笔也清简省净，令人喜读。苏轼的《东坡志林》则更于笔记文中独辟蹊径，往往于记事中，因事见理，并寓写性情，从而使笔记文更具有文学随笔的性质。如《记游松风亭》一则：

> 余尝寓居惠州嘉祐寺，纵步松风亭下。足力疲乏，思欲就亭止息。望亭宇尚在木末，意谓是如何得到？良久，忽曰："此间有什么歇不得处？"由是如挂钩之鱼，忽得解脱。若人悟此，虽兵阵相接，鼓声如雷霆，进则死敌，退则死法，当恁么时也不妨熟歇。

短短一则，记事寓感，兼附哲理。吕叔湘先生说："笔记之文，不论记人、记物、记事，皆为客观之叙写；论议之文固非随笔之正轨，述怀抒感之作亦不多见，《志林》中乃多有此类，实开晚

明小品一派。”（《笔记文选读》）

另外，记山川风物、岁时民俗，以及市井琐细的笔记文，至南宋而盛行起来，成为笔记文中极富特色的一种。这方面的代表作品有周去非的《岭外代答》，专记他服官广西时所见闻的风土人情，其书自序云：“疆场之事，经国之具，荒忽诞漫之俗，瑰诡谲怪之产，耳目所洽，与得诸学士大夫之绪谈者，亦云广矣。盖尝随事笔记，得四百余条。”书中每条短者百余字，长者逾千字，往往记事而兼说明，浅显生动，有可读性。吕叔湘先生对此书评价颇高，说“盖笔记之作，至南渡而极盛，渐为文章之一体，颇事整齐，矜尚雅正，去文集之文，一间而已，与前世之信手为之自饶本色者不侔矣。说明之文，自来不为文家所重，以其动陷枯涩，不易出色也。是书诸记，长者或逾千言，大致皆有段落有章法，可为初学取鉴之资，说明文之上选也。”（同上）如其《斗鸡》一条：

芥肩金距之技，见于传，而未之睹也。余还自西广，道番禺，乃得见之。

番禺人酷好斗鸡，诸番人尤甚。鸡之产于番禺者，特鸷劲善斗，其人饲养，亦甚有法。斗打之际，各有数术，注以黄金，观如睹墙也。凡鸡，毛欲疏而短，头欲坚而小，足欲直而大，身欲竦而长，目欲深而皮厚，徐步眈视，毅不妄动，望之如木鸡。如此者，每斗必胜。

人之养鸡也，结草为墩，使立其上，则足常定而不倾；置米高于其头，使耸膺高啄，则头常竖而嘴利；割截冠缕，使敌鸡无所施其嘴；翦刷尾羽，使临斗易盘旋；常以翎毛搅入鸡喉，以去其涎而掬米饲之，或以水噀两腋，调饲一一有法。至其斗也，必令死斗。胜负一分，死生即异，盖斗负则丧气，终身不复能斗，即为鼎实矣。然常胜之鸡，亦必早衰，以其每斗屡滨死也。

斗鸡之法，约为三间：始斗少顷，此鸡失利，其主抱鸡少休，去涎饮水，以养其气，是为一间。再斗而彼鸡失利，彼主亦抱鸡少休如前，养气而复斗，又为一间。最后一间，两主皆不得与，二鸡之胜负

生死决矣。鸡始斗，奋击用距，少倦则盘旋相啄。一啄得所，嘴牢不捨，副之以距。能多如是者必胜，其主见，喜见于色。

记岁时民俗，游观览胜的笔记文作品，南朝梁宗廪有《荆楚岁时记》一卷已启其端，但颇为简略，至隋杜公瞻为之作注，方丰富其内容。至宋，则出现了一批这方面的笔记文著作，如庄季裕的《鸡肋编》、孟元老的《东京梦华录》、吴自牧的《梦梁录》、旧题西湖老人撰的《繁胜录》、周密的《癸辛杂识》、《武林旧事》、灌圃的《都城纪胜》等。这些书或记岁时物产、风土习俗，或记市井琐细、游艺杂技、游观揽胜，不仅为民俗学、文化史留下了大量文献资料，而且文笔生动，趣味浓郁，不少条目，堪称笔记文上乘。如庄季裕所记各地岁时风俗条目：

澧州（今湖南澧县）除夜，家家爆竹。每发声，即市人群儿环呼曰“大熟”，如是达旦。其节物，必以大竹两竿随之。广南则呼“万岁”。

尤可骇者，宁州（今甘肃宁县）城倚北山，遇上元节，于南山巅维一绳，下达其麓，以瓦缶盛薪火，贯以环索，自上坠下。遥望如大奔星，土人呼为“彗星灯”。

襄阳正月二十一日谓之“穿天节”，云交甫解佩之日。郡中移会汉水之滨，倾城自万山泛绿舟而下。妇女于滩中求小白石有孔可穿者，以色丝贯之，悬插于首，以为得子之祥。

湖北以五月望日谓之“大端午”，泛舟竞渡。逐村之人各为一舟，各雇一人凶悍者于船首执旗，身挂楮钱。或争驶殴击，有致死者，则此人甘斗杀之刑。故官司特加禁焉。

周密的《武林旧事》十卷，是作者于宋亡入元以后，为追忆旧都临安（即武林，今浙江杭州）之往事而作。其书除记浙杭之地的工商市井、节令风物以外，还生动地记叙了湖山歌舞，观游揽胜的情状。如书中记载《观潮》一则：

浙江（按指钱塘江），天下之伟观也。自既望以至十八日为最

盛。方其远出海门，仅如银线；既而渐近，则玉城雪岭，际天而来，大声如雷霆，震撼激射，吞天沃日，势极雄豪。杨诚斋诗云“涌银为郭，江横玉系腰”者是也。……吴儿善泅者数百，皆披发文身，手持十幅大彩旗，争先鼓勇，泝迎而上，出没于鲸波万仞之中，腾身百变，而旗尾略不沾湿，以此夸能。而豪民贵宦，争赏银彩。江干上下十余里间，珠翠罗绮溢目，车马塞途。饮食百物，皆倍穹常时，而僦赁看幕，虽席地不容间也。

短短一篇文字，把江潮和时人弄潮、观潮的场景，记写得有声有色。见于古代作家文集中的正统散文，很少有文学性这样充沛的作品，这说明笔记文在文学史、特别是散文史上的地位。

明清时代，笔记文有更进一步的发展，出现了不少著名的作品，如明朱国桢的《涌幢小品》、张岱的《陶庵梦忆》，清王士祯的《池北偶谈》、褚人薙的《坚瓠集》、潘荣陛的《帝京岁时纪胜》等皆杂记见闻、佚事，间有考证，其中不少章节条目，既具有文献性又具有文学价值。

历代笔记著作，浩如烟海，性质亦颇为驳杂，有的属于古小说范畴，有的仅具有史料价值和训诂考据方面的学术价值，而其中相当部分则属于文学随笔，是反映现实和人生之作，是我国古代散文文学中内容丰富、文采可观的特绝之作，在文学史上占有重要地位。

语 录 体

语录体，是指直接记录讲学、论政，以及传教者的言谈口语的一种文体。在中国古代散文发展中，记言体是出现得最早的。如我国古老的历史文献总集《尚书》，主要是记言散文。如著名的《盘庚》篇，就是记录商代第十二代王率领臣民自奄（今山东曲阜东）地迁都至殷（今河南安阳）时的一篇讲话。其他如《大诰》、《酒诰》、《多士》、《甘誓》、《汤誓》、《皋陶谟》、《无

逸》等都是记言之文。而其中还有对话体，如《皋陶谟》是皋陶与禹在帝舜前的各言其志的一篇对话：

曰若稽古皋陶，曰："允迪厥德，谟明弼谐。"

禹曰："俞！如何？"

皋陶曰："都！慎其身修，思永。惇叙九族，庶明励翼，迩可远在兹。"

禹拜昌言曰："俞！"

皋陶曰："都！在知人，在安民。"

禹曰："吁！咸若时，惟帝其难之。知人则哲，能官人；安民则惠，黎民怀之。能哲而惠，何忧乎驩兜，何迁乎有苗，何畏乎巧言令色孔壬！"

《尚书》虞、夏之书，虽属后世据某些传说而加以附会追记，但其文字古奥，时代亦不会太晚。

至春秋战国时代，诸子之学兴起，哲人学者或聚众讲学，或与时人辩论，由其弟子们加以记录，汇集成篇，遂成语录体著作。《汉书·艺文志》记载《论语》的成书说："《论语》者，孔子应答弟子时人及弟子相与言而接闻于夫子之语也。当时弟子各有所记。夫子既卒，门人相与辑而论纂，故谓之《论语》。"关于《论语》一书的书名，有的把"论"释为"论纂"(《汉志》)、"论撰"(《释文叙录》)、"伦理"(刘熙《释名》)、"讨论"(何异孙《十一经问对》)，今天看来，所谓"论语"，即论学语录的意思。《论语》书中，所记语录有关于孔子的片言只语，也有相与问答时双方之语。当然，所谓语录，也并非有闻必录式的速记，而是与学弟子们事后对老师讲学论道话语的追记，这无形中就经过了选汰，所记的往往是给他们印象最深、最为精彩独到的部分。所以《论语》中所记的孔子语录，往往带有十分精辟的格言性质，如：

子曰："温故而知新，可以为师矣！"(《为政》)

子曰："学如不及，犹恐失之。"（《泰伯》）
子曰："人无远虑，必有近忧。"（《卫灵公》）

在《论语》中，有时为了便于对孔子说话的理解，对孔子说话时的环境和缘由，先作某些简单交代，如：

子在川上，曰："逝者如斯夫！不舍昼夜。"（《子罕》）
季氏富于周公，而求也为之聚敛而附益之。子曰："非吾徒也，小子鸣鼓而攻之可也。"（《先进》）
子夏为莒父宰，问政。子曰："无欲速，无见小利。欲速则不达，见小利则大事不成。（《子路》）

另外，就是关于问答和交谈性的语录，因带有交流性质，因此往往较为生动。如：

子贡曰："有美玉于斯，韫椟而藏诸，求善贾而沽诸？"子曰："沽之哉！沽之哉！我待贾者也。"

（《子罕》）

阳货欲见孔子，孔子不见，归孔子豚。孔子时其亡也，而往拜之。遇诸途。谓孔子曰：
"来！予与尔言。曰：怀其宝而迷其邦，可谓仁乎？"
曰："不可"。
"好从事而亟失时，可谓知乎？"
曰"不可。"
"日月逝矣，岁不我与。"
孔子曰："诺，吾将仕矣！"

《论语》语录体散文的突出特点，是不仅记录说话者的语义，而且将表现说话者的口吻、语气的虚词，一并录存下来，从而能显示出人物的性情、感情和性格，而具有文学性。

《墨子》书中，有《尚贤》、《尚同》、《兼爱》、《非攻》

等十论，虽每篇均集中于一个主题，很象论文，但实际是由墨子弟子所记录下来的讲演辞，仍属记言性质。而书中《耕柱》、《贵义》、《公孟》、《鲁问》等，则与《论语》一样，是由弟子们分别记录下来的墨子语录。

《孟子》一书是孟轲晚年和弟子们在一起共同编纂的。全书共三万五千余字，基本上是一部对话语录集。孟子自称是一个“好辩”的学者，《孟子》一书中，往往既记述孟子本人的言论，也记述他与之论辩的对方的言论，既记论辩的内容，也记论辩的过程。而记录的语气十分传神，往往使人有身临其境的感觉。《庄子》一书，分内篇、外篇、杂篇三部分，一般认为内篇为庄子手著，已是有标题的论文形式，而外、杂篇却有相当一部分是语录。

先秦史书，除《尚书》外，《国策》、《国语》虽叙史实，但也以记言为主。总的说来，语录体是我国散文早期发展的主要形式。汉以后，语录体著作逐渐稀少，桓宽的《盐铁论》虽以贤良文学与桑弘羊相对语的形式构成，但已经桓宽“推衍增广成一家之言”（《盐铁论序》），很难说是真正的当事人的语录。汉扬雄的《扬子法言》十三卷，基本采取问答形式，但其性质只是作者有意采用的设问手法而已。

中国语录体文虽出现颇早，但“语录”这一名称却至唐代方有。唐代孔思尚有《宋齐语录》十卷，为“语录”称谓之始。唐代僧人讲佛，弟子往往直录其语，沿称“语录”。如释道原纂集诸方语录成《景德传灯录》三十卷。宋代理学家，传道讲学，弟子们加以记录整理，而成语录体著作，如程颐、程颢有《二程语录》、朱熹有《朱子语录》等。另外，有些诗文评著作，也采取语录体形式，如清代吴乔有《答万季野诗问》，王士祯等有《师友诗传录》等。

另外，摘编某人著作、文章的片断，汇集成册，亦称“语录”。但这已不是语录体的原意了。

八 股 文

八股文，是明、清科举考试所规定采取的一种专门文体。又称制义或制艺，这是从其应用上说的，因它是当时士子应制举考试之作，故名。又称经义或四书文，这是从其命题范围和性质上说的，因它是以儒家经书为题，要求阐释以“四书”（《论语》、《孟子》、《大学》、《中庸》）为主的经文义理，故名。另外，又称为时文或时艺，这是与唐、宋以来的“古文”相对而言，表示为时下流行的文体。八股文，则是就其文体结构特点而言的俗称。顾炎武于《日知录》中说：“经义文流俗谓之八股，盖始于成化以后。股者，对偶之名也。天顺以前，经义之文不过敷演传注，或对或散，初无定式，其单句题亦甚少。成化二十三年，会试《乐天者保天下》文，起讲先提三句，即讲“乐天”四股，中间过接四句，复讲“保天下”四股，复收四句，再作大结。每四股中，一反一正，一虚一实，一浅一深。其两扇立格，则每扇之中各有四股，其次第之法，亦复如之，故今人相传谓之八股。”《明史·选举志》也说：“其文略仿宋经义，然代古人语气为之，体用排偶，谓之八股，通谓之经义。”由此可知，股，即对偶、排比的意思。因按其程式于每篇文章中，必须包含四段对偶排比文字，共八条对偶长句，故称之为八股文。八股文又称作八比文。比，也是排比、对偶的意思。明、清两代，因以八股文考试，故出现了许多八股文选本，以帮助士子熟习和掌握这种文体，而其名称除上文所举者外，又有称课艺（如《钟山课艺》）、房书（《历科房书选》）、闱墨（《乙卯顺天闱墨》）、程墨（《五科程墨》）、试帖（《试帖偶钞》）、课试文（《经训书院课士文》）等。

八股文正式出现于明宪宗成化年间。但其本身也有一个逐渐演化过程。一般认为八股文源于经义，而创自北宋王安石。清刘

熙载《艺概·经义概》云：

> 经义试士，自宋神宗始行之。神宗用王安石及中书门下之言定科举法，使士各专治《易》、《书》、《周礼》、《礼记》一经，兼《论语》、《孟子》，初试本经，次兼经大义，而经义遂为定制。其后元有《四书疑》，明有《四书义》，实则宋制已试《论》、《孟》、《礼记》，《礼记》已统《中庸》、《大学》矣。今之"四书文"，学者或并称经义。

清郑灏若在《四书文源流考》中说：

> 四书之文，原于经义，创自荆公（王安石）。荆公因神宗笃意经学，请兴建学校，苏轼非之。他日又言：学者专意经术，庶几可以复古。于是改法，罢诗赋帖经墨义，士各占治《易》、《诗》、《书》、《周礼》、《礼记》一经，兼《论语》、《孟子》。每试四场，初大经，次兼经大义，凡十道。后改《论语》、《孟子》义各三道。元祐四年，罢试律义，专立经义、诗赋两科。皆试《语》、《孟》二道。此则四书文所由昉也。

宋人以经义考试，这与后来的八股文是相仿的。但于要求上、作法上并不一样。宋人的经义虽依经言命题，但贵在发抒己见，在行文中不要求代言口气，不硬性要求对仗，没有形成固定的程式，实际上相当于古文的论体。元代科举考试，基本承袭宋制。但其出题范围渐趋于《四书》之内，而其义理之发挥，则规定以朱熹的《四书章句集注》为准，从这两点来说，则更接近于八股文的要求。明初从洪武三年开科考试，除试《五经》外，专设"四书义"一道，但在写作要求上或对或散，并无一定程式。至成化朝，经过王守溪等人的精心结构，则逐渐在文章作法上形成一定的程式，为后人所仿效，并成为考卷必遵的体式。

八股文的基本特点，除命题一律用《五经》、《四书》的语

句，文章义理的发挥必须依程朱派注释为准以外，主要表现在文章的结构有固定程式、行文语气有一定的规定。

八股文的结构形式一般由如下几部分构成：

一、破题——道破题目的要求。不管题目长短、繁简，总以二句破释。

二、承题——用三四句或四五句，将破题之意加以引申，使其畅达。

三、起讲——又称小讲或原起，用数句或十数句，将题理、题意浑括包举。

四、入题——又称领题、提举、入手，用一二句或四五句，从上文领入本题。如题目较长（如经文的数句、一节或一章），则应在此点明末句之字，或虚笼末句之义，达到划清题界的目的。以上皆用散行文字。

五、起股——又称起比、题比、前股或提股，用双行对偶文字，或四五句，或八九句，对题目开始正式发议论。

六、中股——又称中比，用双行对偶文字，长短无定式，是全篇的重点。

七、后股——又称后比，用双行对偶文字，长短无定式，一般说来中股长则后股短，中股短则后股长。

八、束股——又称束比，用双行对偶文字，畅发中股未尽之意，但宜短不宜长。

九、大结——又称落下，发挥己意，以结束全篇。

现举明、清时代八股文章各一篇，以示例：

至诚之道（二句）　　（明）马世奇

诚之明也，以其道决之而已。（破题）

夫至诚非有意为知，固道可以前知也，所谓诚则明者也。（承题）

且天下开物成务之故，皆视所知而起，故凡圣人继统，其智未有不处天下之上者，而吾以为非其明至，乃其诚至耳。（起讲）

何也？至诚之道，天道也。（入题）

言天则不与情为役，夫情之遇物常昧，天之遇物常觉，情有妄而天无妄也。无妄而其道已精矣。

言天则并不与识为偶，夫识之所及在事，中天之所及在事先，识有心而天无心也。无心而其道弥大矣。（起股）

羲皇以来，五德代移，则事之起于知也渐多，而要之理以御数，果其根极于理，即所谓成功之退，将来之进，皆其理之自然而无俟推测者也。至诚所可知之于数以前也。

唐虞以降，三统递变，则知之历于事也愈详，而要之几以造形，果其通极于几，即所谓前人之智，后人之师，皆其几之相乘而不藉探索者也。至诚所可知之于形以前也。（中股）

天下莫前于不睹不闻，而睹闻为后。试想诚者未发之中，心无所系，无所系则常虚，虚故气机毕贯，其知之在千古，犹在须臾也。总一诚之上通于天命而已。

天下莫前于生天生地，而天地为后。试想诚者尽性之后，心有所主，有所主则常实，实故微显咸彻，其知之在三才，犹其在一念也。总一诚之默契于化育而已。（后股）

是故人患知少，至诚则无所不备，彼其騐知于不爽者，皆应顺而不劳者也。天下之贤智莫能几及矣。道之可前知者，不在外也。

人患知多，至诚则操之至密，彼其涵知于坐照者，皆藏用而莫窥者也。天下之世运赖以匡维焉。道之可前知者，大有为也。（束股）

此所为天道也。（大结）

本文试题采自《中庸》。《中庸》本《礼记》中的一篇，宋代朱熹将其与《大学》（亦取自《礼记》）、《论语》、《孟子》合编，撰《四书章句集注》。此书首刊于宋绍兴元年（见朱熹《书临漳所刊四子后》一文），元代作为士子考试课目之一，明、清科举则奉为圭臬。本文题目“至诚之道”出自《中庸》第二十四章，题下所标“二句”，意思是连下语“可以前知”句。《中庸》是儒家所谓传授“心法”，即天道、性命之学的论文。朱熹《中庸章句》注释此章说：“凡此皆理之先见者也。然惟诚之至极，

而无一毫私伪留于心目之间者，乃能有以察其几焉。”又称此章为“言天道也”。这篇八股文，就是紧依朱注的观点，做了发挥，其议论全依朱注。而王守溪评论此文为“义理精深，气体完浑，稿中第一篇文字。”（见潘芝轩评选《明文塾课二编》）而我们今天看来，该文除在起承转合上下了些工夫外，实无贡献。本文作者马世奇，为明天启甲子举人，崇桢辛未科中进士。

然后知生于忧患而死于安乐也　　（清）柏谦

大贤恍然于生死之机，而发人深省焉。（破题）

盖好生恶死者情也，若之何好安乐而恶忧患乎？决生死之机，愿天下共知之耳。（承题）

若曰人莫不惮于所苦，而抑知无苦之非甘乎？人莫不溺于所甘，而抑知无甘之非苦乎？遇苦即以为苦，遇甘即以为甘，均非深于阅历之言也。（起讲）

吾旷览今古而慨然有感矣。（入题）

天道之难知也，所以待君子小人者，疑于爱不遽爱，憎不遽憎，及统前后以究兴亡之故，而一言可泄造化之机。

人事之不齐也，所得于闻闻见见者，几于慕不胜慕，悲不胜悲，乃合宇宙以观成败之由，而两途以定斯人之局。（起股）

不见夫人之生者生而死者死乎？生有所以生，而后知生于忧患也；死有所由死，而后知死于安乐也。（出题）

天下不堪之境不肖者避之，即贤者何乐就之，试举穷困之人而告以天欲玉女，鲜不谓旁观相慰之词。非笃论也，然而生矣。精神厄而愈振，才力屈而愈伸，千载后犹有生气焉。脱不从忧患来何遽此乎？所愿与困顿无聊者奋袖而起也。

天下快意之境幸而得之，每不幸而耽之，试举怀安之辈而指为天降之罚，鲜不谓流俗相忌之私，无足凭也，然而死矣。性真以陷溺而日消，形质以梏亡而日敝，气体间明亦死期焉。脱不堕安乐中何遂至此乎？所愿与宴安酖毒者垂涕而道也。（中股）

大抵豪杰之所以异于凡庸者，争百年不争一日。所争在百年者，宁以安乐易忧患？所争在一日者，竟不恤以生易死也。穷通相反，千

古有明鉴矣，特局中人常不悟耳。

且余庆之所以别于余殃者，在存心不在处境。居安乐而不忘忧患，虽安乐何尝不生？使处忧患而犹贪安乐，其忧患亦必无不死也。祸福相因，惟人所自召矣，在深识者历验之耳。（后股）

嗟乎！死生亦大矣。而蚩蚩者顾谓以忧患生，不如以安乐死也。哀哉！（大结）

（见潘芝轩《国朝文艺课二编》）

本文题目出自《孟子·告子下》。以上两篇选文在结构上稍有不同，一是后文在起股之后，中股之前有几句文字，此称为“出题”，是补“入题”之不足，起进一步点出全题的作用；二是后文只有起、中、后三大节共六股，而无束股（如后股发挥已全，束股可省）。八股文虽以八股为定式，实际上也有六股、十股、十二股，以至更多的。

总括地说，八股文在文体上的主要特点是：

一、以《四书》语句为题，文意谨依朱熹传注。

明代科举考试，初场考四书文三篇、五经义四篇，所以当时有“七篇出身”的说法。这种四书、五经兼试的情况一直相沿至康熙年间，至乾隆辛未科开始，始停五经中式之例。乾隆十四年曾有“上谕”说：“国家设科取试，首重者在四书文，盖以六经精微尽于四子书。”这样就专以四书文为中试的课目了。当时考试以四书文为题，而题目的花样亦甚繁多，除有单句题、通节题、通章题（即以四书文一句、一节或一章为题）外，还有双扇题、三扇题、四扇题、截搭题、结上题、冒下题，以至上偏下全题、上全下偏题等等，主要是因为考试出题既以四书文为限，而考官为防止应试者事先猜题，故将四书中语句故意进行截搭拼凑，如《其为仁之本与·子曰巧言令色》一题，系将《论语·学而》篇中第二章之末句与第三章之首句截搭而成；又如《在人》一题，系截取《论语·子张》篇中二字，《嫂溺》一题是截取《孟子·离娄上》篇中二字而成题。至于恪尊传注，则是明初以来就

有的规定。

二、散、骈结合，体会语气。

八股文在结构上已如前面所述，是由若干部分构成的。其中的破题、承题、起讲、入题和最后的大结等部分，均为散行文字，而于入题以后，大结以前，则仿骈体文，用对偶句构成。而在作法上还有许多讲究。如破题有明破、暗破、正破、反破诸法，还规定有种种禁忌，如在破题时，未能划清题界而牵涉至上文或下文的，则称“侵上”或“犯下”。破题时未能将本题意思破全或有遗漏，则称“漏题”。如答破题时将本题字眼全然写出而未能浑融，则称“骂题”，这都是不合格的。承题，则最忌所谓“平头并脚”。“平头”，是指承题的领头几个字与破题的领头几个字相同；“并脚”，是指承题煞尾几个字与破题煞尾几个字相同，如破题煞尾用“而已”，承题煞尾也用“而已”，就为犯忌。至于“起讲”也有种种讲究，如有题前宽说法，就题虚起法，借主定宾法，急擒题字法等等，以七、八句为定式，至长不超过九、十句。同时，从起讲开始就要入“口气”。所谓入口气，就是模仿四书文中圣贤说话、论事的口吻来写。如题目出自孔子、孟子的话，就要仿效孔、孟的语吻来写，如系出自孔门诸弟子的话，则也要仿效各弟子们的语吻来写，故写八股文必须体会语气，即所谓代圣贤立言。而于种种限制之中，唯一可以供作者发抒议论、寄寓感慨的部分是文尾的“大结”（亦称落下）。据说明万历朝赵南星在作《非其鬼而祭之》题时，于大结中曾写道：“藉灵宠于有位，既以谄鬼者而谄人；求凭依于无形，又以谄人者而谄鬼。吾不意世道之竞谄一至于此！”显然为嫉世愤俗之言。但也有因此而得祸的，如明嘉靖朝，有一士子作《无为而治》一题，于大结内有“继体之君，未尝无可承之法，但德非至圣，未免作聪明以乱旧章”等语，结果“世宗见之大怒，以为讥讪，逮讯毙于杖下”。（见清梁章钜《制艺丛话》卷五）清代文禁愈严，于康熙六十年则悬令禁止用大结，只于文尾用几句散体文字作一煞

尾而已。

八股文的主体部分，系由排比语句构成，这是由骈文承袭而来。但与传统的骈体文也有区别，它不尚藻饰，不用典故，不押韵，只是要求以“清真雅正”的排比句式，进行抽象的说理而已。因此谈不到有任何文采。况且其所谓说理，也不过步趋孔、孟之言，谨依传注之义而已，也根本谈不上有什么个人见解。

另外，八股文在字数上也有限定，明初《四书》义每道二百字以上，《五经》义每道三百字以上。清代顺治朝定每篇不得超过五百五十字，康熙朝定为六百五十字，乾隆四十三年以后，一律以七百字为准，“违者不录”。在书写时亦有固定格式。为了表明对八股文的重视，清代顺治、康熙、乾隆朝，在会试时，《四书》文的题目，都由皇帝钦定。

八股文，是明清两代专门用于科举考试的文体，是当时士子用以猎取功名的工具，而从学术、文学角度看，实无多大价值。故前人曾比称之为“敲门砖”，“得等则舍之矣”（见冯班《钝吟杂录》卷一）意谓一旦中试之后，也就弃之不顾。故虽在封建社会中，一些有识之士已提出反对，认为“今之时文则徒空言而不适于用。且墨卷房行，辗转钞袭，肤词诡说，蔓衍支离，以为苟可以取科第而止，实不足以得人。”（见乾隆兵部侍郎舒赫德奏折）八股文实乃统治者在文化上进行愚民政策的一部分，它使明、清两代许多有才华、有真才实学之人困于“场屋”，浪费掉许多人的光阴，败坏了士林的风气。清代名士徐灵胎（徐大椿）曾用道情俚曲作《刺时文》云：“读书人，最不齐；烂时文，烂如泥。国家本为求才计，谁知道变做了欺人技。三句承题，两句破题，摆尾摇头便道是圣门高弟。可知道三通四史是何等文章，汉祖唐宗是那一朝皇帝？案头放高头讲章，店里买新科利器。读得来肩背高低，口角嘘唏。甘蔗渣儿嚼了又嚼有何滋味？辜负光阴昏迷一世，就教他骗得高官，也是百姓朝廷的晦气。”（《制艺丛话》卷二十四）形象而辛辣地讽刺了八股取士的流弊。

连 珠 文

连珠体文，一名联珠，是两汉以后出现的一种颇具特点的文体。连，是连贯的意思；珠，是形容语言之精妙，犹言妙语如珠。其主要特点，是用比喻表达一定的哲理，使之富有教益；而文辞要求精美，有可读性；一般用骈偶、排比句，篇章短小而押韵。晋傅玄《叙连珠》解释说：

> 所谓连珠者，兴于汉章帝之世，班固、贾逵、傅毅三子，受诏作之，而蔡邕、张华之徒又广焉。其文体辞丽而言约，不指说事情，必假喻以达其旨，而贤者微悟，合于古诗劝兴之义，欲使历历如贯珠，易观而可悦，故谓之连珠也。

梁代沈约在《注制旨连珠表》中说：

> 窃闻连珠之作，始自子云（按即扬雄），放易象论，动模经诰。班固谓之命世，桓谭以为绝伦。连珠者，盖谓辞句连续，互相发明，若珠之结排也。

他们对于连珠体起源、命名和文体特点，均作了概括说明。

现存最早的连珠文是扬雄所撰：

> 臣闻：明君取士，贵拔众之所遗；忠臣荐善，不废格之所排，是以岩穴无隐，而侧陋章显也。

全章用四六排比句写成，内容具有规劝性质，因系受诏而撰，故前称“臣闻”。但有论无比，直言事情，也缺乏辞采。而班固有连珠文五章，则显示出较大不同：

> 臣闻：公输爱其斧，故能妙其巧；明主贵其士，故能成其治。

臣闻：良将度其材而成大厦；明主器其士而建功业。

臣闻：听决价而资玉者，无楚和之名；因近习而取士者，无伯玉之功。故玙璠之为宝，非驵侩之术也。伊吕之为佐，非左右之旧。

臣闻：鸾凤养六翮以凌云，帝王乘英雄以济民。《易》曰鸿渐于陆，其羽可用为仪。

臣闻：马伏皁而不用，则驽与良而为群；士齐僚而不职，则贤与愚而不分。

班固的作品用整练的排比句，并开始做到“必假喻以达其旨”。傅玄评论说：“班固喻美辞壮，文章弘丽，最得其体。”（《连珠叙》）一般说来，汉代的连珠文还皆比较朴实，典而不丽，而至六朝以后，则文采、声韵就更为讲究了。后起的连珠文因系承前人而作，往往在标题上加“广”（如蔡邕《广连珠》）、“拟”（如潘勗《拟连珠》）、“倣”（如王粲《倣连珠》）、“演”（如陆机《演连珠》）、“范”（颜延之《范连珠》）、“畅”（如齐王俭《畅连珠》）。而且连珠的章数，也出现十数章、以至几十章的长篇。如陆士衡《演连珠》达五十首，庾信《拟连珠》亦达四十四首。

下面举晋南北朝时人的某些作品，以示其特色。

臣闻：因云洒润，则芳泽易流；乘风载响，则音徽自远。是以德教俟物而济，荣名缘时而显。

臣闻：弦有常音，故曲终则改；镜无畜影，故触形则照。是以虚己应物，必究千变之容；挟情适事，不观万殊之妙。

——陆机《演连珠》

臣闻：烈风虽震，不断蔓草之根，朽壤诚微，遂霣崇山之峭。是以一夫不佳，威于赫怒；千乘必致，亡于巧笑。

臣闻：鸣籁受响，非有志于要风；涓流长迈，宁厝心于归海。是以万窍怒号，不叩而咸应。百川是纳，用卑而为宰。

——沈约《连珠》

对仗工整，重视文采，比喻形象，是这一时期连珠文的特征。而

北朝大作家庾信的《拟连珠四十四首》，不仅体制宏大，而且题材广泛，感情充沛，雅富慷慨悲歌之气。

盖闻：树彼司牧，既悬百姓之命；及乎厌世，复倾天下之心。是以一马之奔，无一毛而不动，一舟之覆，无一物而不沉。

盖闻：名高八俊，伤于阉竖之党；智周三杰，毙于妇人之计。是以洪泽之蛟，遂挫长饥之虎，平皐之议，能摧失水之龙。

盖闻：秋之为气，惆怅自怜；耿恭之悲疏勒，班超之念酒泉。是以韩非客秦，避谗无路，信陵在赵，思归有年。

盖闻：五十之年，壮情久歇；忧能伤人，故其哀矣。是以譬之交让，实半死而言生，如彼梧桐，虽残生而犹死。

盖闻：三关顿足，长城垂翅；既羁既旅，非才非智。是以乌江艤檝，知无路可归，白雁抱书，定无家可寄。

庾信曾为梁太子的侍臣，后出西魏。不久梁亡，庾信被迫留在北方。梁末政治腐败，终至覆亡的悲剧，以及他屈辱寄居敌国和深挚的故土乡关之思，构成了他诗文的现实主题。而他的感慨身世之作，亦悲凉感人。因此，他的这组连珠体文，也突破了前人的劝戒之义，而成为极富个性的抒情之作。早年，庾信作品未脱浮艳之风，与梁代徐陵相仿，世称"徐庾体"。而在他中期身遭变故以后，文风有所转变，作品华实相扶，情文兼至，风格劲遒，时含慷慨不平之气。他的这组连珠文，大约即为后期之作，对该文体做了新的开拓。

另外，刘孝仪曾有《为人作连珠二首》，内容是专写女子的，故一作《艳体连珠》，与艳体诗相仿，可称别体。

妾闻洛妃高髻，不资于草泽；玄妻长发，无藉于金钿。故云名由于自美，蝉称得于天然。是以梁妻独其妖艳，卫姬专其可怜。

妾闻芳性深情，虽欲忘而不歇；薰芬动虑，事愈久而更思。是以津亭掩馥，秖结秦妇之恨，爵台余妬，追生魏妾之悲。

总之，连珠文实为骈体文的一个分枝，但在内容上要求“必假物以陈义”，对读者有启发，有借鉴，在某种意义上起到铭文或箴戒文的作用。而在语言上则要求清新流丽，珠圆玉润，属词精妙。明代徐师曾说：“其体展转，或二或三，皆骈偶而有韵，故工于此者，必使义明而词净，事圆而音泽，磊落自转，乃可称珠。”（《文体明辨》）正概括地说明了连珠体文的主要特点。

[附录]

古代文体分类

分类工作是科学研究方法的初步。文体的分类就是对历史发展过程中形成的各种文学作品按类型加以区分，以便于作分门别类的研究。

在中国，文体分类的尝试和出现，肇始于文学总集的出现和文学批评的萌芽。所谓“总集”就是对于不同时期和不同作家的作品汇总成集，目的是为了文献的保存和流传，而多数总集又采取按体区分和编排，这是为了便于检索，并兼有对后学示范的作用。文学批评的目的，则是为了总结创作经验，而作品总是以不同的形态而存在的，为了具体确立批评的标准和指导创作，也需要分类叙说，因此文体分类学也就相应的产生了。

关于我国古代文体分类学的发展轨迹，本书在“绪论”部分已大致有所论及。总的说来，中国文体的分类，从魏晋开始日趋繁细，划分文类的标准也很不划一。其主要原因是：

一、我国古代文学观念始终不够明晰，这特别表现在散文领域，文学和非文学的界限往往不清。我国古代散文早在先秦时代就已充分发展，但它是与学术文、应用文混合在一起的（所谓文、史、哲不分），并非是一种独立的审美形态。而在以后的发展中，散文作品一直秉承了这样的特点，审美性的散文虽也有出现，但占据主流的仍是将应用文、学术文加以文学化。这就在理论上和实践上对如何界定文学散文形成了困难。一般地说，诗、赋属于文学作品是明确的，但文学散文和非文学散文却一直没有清楚的划分。因此，文体的分类往往成为对一切单篇文章的分

类，对“文”的理解既广，当然所包容的体类就十分繁多了。

二、文体（文学体裁）的构成本具有外在的形式和内容的规定性双重因素。它既具有语言、结构方面的特征，同时也有内容和题材方面的因素。因此，在分类上可以产生多角度性，在标准上产生不划一。我国的诗、赋作品，通常采取从语言节奏、韵律的角度分类，如四言、五言、七言、杂言，古诗、律诗、古赋、骈赋、律赋、文赋等，也可以从内容题材着眼，如山水诗、咏史诗、咏怀诗、京都赋、江海赋等等。而中国散文一直具有实用性的特点，因此在划分上则又往往采用功能性为标准。如同属公牍文，而由于内容、使用场合、用途的不同，则可分为诏、令、章、表、议、封事、弹文等等；同是哀悼性的文字，又可分为哀文、诔文、祭文、谥文，墓志铭等等，从而构成了繁多的体类。

三、文体分类是个困难的工作。文学体裁固然有各自的形态，但又是相对性的。“每一种真正的文学作品都包含各种体裁成分，只是程度和方式有别，然而，恰好正是这一定的比例的差别才造成了体裁在历史的演变中，各具姿态，互不雷同。”（《文学体裁研究》，乌布利希·维斯坦因著，见北京师范大学出版社《比较文学研究资料》）文体区别的相对性，往往也是造成文体分类繁杂的原因。另外，每一种文体，固然有它的规范性和稳定性，但在历史发展中，它也不断变化、更新和扩大。因此，每一种文体都处在稳定和变革，规范和反规范之中，这就是在文体史上经常出现所谓“变体”的原因。“变体”或属某个作家的偶尔尝试，或属于新体萌芽，总之，文体的发展会给文体分类不断提出新的课题，这也是构成文体分类的复杂性、多样性的原因。

中国的文论家往往都相应地涉及到文学分类的问题。由于文学观念的变迁和中国文学的特殊性，从而在文体分类上存在着不同的派别：散文派、骈文派、骈散兼宗派等，各有主张而又互有起伏。中国的文体分类学有着久远的历史，需要我们研究和总结。郭绍虞先生曾著专文说：“现在觉得提倡一些文体分类学，

在学术研究上有它的重要性。”“文体分类学，不仅与修辞学有密切关系，即对中国文学批评史的研究，也同样是个主要环节。”他在广泛地论述了中国文体分类学的特殊性、共同性、多样性和中国古代文体的分类法以后，呼吁为建立新的文体分类学科做准备。(见《复旦学报》1981年第一期)

现将我国历代主要文体分类方面的资料选编如下，供研究者参考。

《文选》

文学总集。南朝梁萧统编撰。萧统为梁太子，死后谥号“昭明”，故此书后世又习称《昭明文选》。全书三十卷，共收录梁以前作家一百三十家，作品七百余篇。《文选》的选录标准“以文为本”（《文选序》），将经、史、子划为非文学作品，不予收录。书中分文为三十九类，赋类又按题材内容分十五目，诗分二十三目。

一、赋

1. 京都　2. 郊祀　3. 耕藉　4. 畋猎　5. 纪行　6. 游览　7. 宫殿　8. 江海　9. 物色　10. 鸟兽　11. 志　12. 哀伤　13. 论文　14. 音乐　15. 情

二、诗

1. 补亡　2. 述德　3. 劝励　4. 献诗　5. 公讌　6. 祖饯　7. 咏史　8. 百一　9. 游仙　10. 招隐　11. 反招隐　12. 游览　13. 詠怀　14. 哀伤　15. 赠答　16. 行旅　17. 军戎　18. 郊庙　19. 乐府　20. 挽歌　21. 杂歌　22. 杂诗　23. 杂拟

三、骚　四、七　五、诏　六、册　七、令　八、教　九、策　十、表　十一、上书　十二、启　十三、弹事　十四、牋　十五、奏记　十六、书　十七、移书　十八、檄　十九、难　二十、对问　二十一、设论　二十二、辞　二十三、序　二十四、颂　二十五、赞　二十六、符命　二十七、

史论　二十八、史述赞　二十九、论　三十、连珠　三十一、箴　三十二、铭　三十三、诔　三十四、哀　三十五、碑文　三十六、墓志　三十七、行状　三十八、弔文　三十九、祭文

《文心雕龙》

文论著作。南朝齐刘勰撰。全书十卷，分上、下两编，共五十篇。文论体分为文(韵文)、笔(散文)两大类。或单独立篇，或将相近的文体列在一篇，共包括三十三类，某些文体下又附属小类。

文（韵文）

一、骚

二、诗

1．四言诗　2．五言诗　3．三、六杂言诗

三．乐府　四．赋　五．颂　六．赞　七．祝　八．盟　九．铭　十．箴　十一．诔　十二．碑　十三．哀　十四．吊

十五．杂文

1．对问　2．七　3．连珠　4．其他（按包括典、诰、誓、问、览、略、篇、章、曲、操、弄、引、吟，讽、谣、咏等）

十六、谐　十七、隐

笔（散文）

十八、史传　十九、诸子

二十、论

1．陈政　2．释经　3．辨史、4.诠文

二十一、说

二十二、诏策

〔附〕戒、教、命

二十三、檄　二十四、移　二十五、封禅　二十六、章　二十七、表　二十八、奏　二十九、启

三十、议

1.议　2.驳议

三十一、对

1.对策　2.射策

三十二、书（按指书信）

三十三、记

1. 谱　2. 籍　3. 簿　4. 录　5. 方　6. 术　7. 占　8. 式　9. 律　10. 令　11. 法　12. 制　13. 符　14. 契　15. 券　16. 疏　17. 关　18. 刺　19. 解　20. 牒　21. 状　22. 列　23. 辞　24. 谚

《文苑英华》

诗文总集。北宋初由李昉等二十余人奉旨合编。全书一千卷，上起南朝梁，下至晚唐五代，录作家二千余人，作品近两万篇。分文体为三十八类，多数文体又按内容题材分为若干小类。

一、赋

1. 天象　2. 岁时　3. 地类　4. 水　5. 帝德　6. 京都　7. 邑居　8. 宫室　9. 苑囿、朝会　10. 禋祀　11. 行幸　12. 讽谕　13. 儒学　14. 军旅　15. 治道　16. 耕籍[附]田农　17. 乐　18. 钟鼓　19. 杂技　20. 饮食　21. 符瑞　22. 人事　23. 志　24. 射、博奕　25. 工艺　26. 器用　27. 服章　28. 图画　29. 宝　30. 丝帛　31. 舟车　32. 薪火　33. 畋渔　34. 道释　35. 游览　36. 哀伤　37. 鸟兽　38. 虫鱼　39. 草木

二、诗

1. 天部　2. 地部　3. 帝德　4. 应制　5. 省试[附]州府试　6. 朝省　7. 乐府　8. 音乐　9. 人事　10. 释门　11. 道门　12. 隐逸　13. 寺院[附]塔　14. 酬和　15. 寄赠　16. 送行　17. 留别　18. 行迈[附]馆驿　19. 军旅　20. 悲悼　21. 居处　22. 花木[附]果实　23. 禽兽[附]虫鱼

三、歌行

1. 天　2. 四时　3. 仙道　4. 纪功　5. 征伐　6. 音乐　7. 草木

8．图画　9．杂赠　10．送行　11．山、石、隐逸、佛寺　12．楼台、宫阁、经行　13．兽　14．禽　15．怨愁　16．服用　17．情戏　18．杂歌

四、杂文

1．问答　2．骚　3．帝道　4．明道　5．杂说　6．辩论　7．赠送　8．箴诫　9．谏刺　10．记述　11．讽谕　12.论事　13．征伐　14．识行　15．纪事

五、中书制诰

1．北省　2．翰苑　3．南省　4．宪台　5．卿寺　6．诸监　7．馆殿　8．环卫　9．东宫　10．京府　11．诸府　12．诸使　13．郡牧　14．幕府　15、上佐　16．宰邑　17．封爵　18．加阶　19．内官　20．命妇

六、翰林制诏

1．赦书　2．德音　3．册文　4．制书　5．诏勑　6．批答　7．蕃书　8．铁券文　9．青词　10.叹文

七、策问

八、策

1．文苑　2．玄经　3．宁邦　4．经国　5．长才　6．方正　7．沉谋　8．体用　9．直言　10．帝王　11．任官　12．政化　13．礼乐　14．刑法　15．平农商　16．历运　17．灾祥　18．泉货　19．边塞　20．求贤　21．文学　22．射御

九、判

1．乾象　2．律曆　3．岁时　4．雨雪　5．傩　6．水旱　7．灾荒　8．礼乐　9．乐　10．师学　11．勤学　13．惰教　13．师殁　14．直讲　12．教授　13．文书　14．书　15．数　16．射　17．投壶　18．围棋　19．射御　20．选举　21．礼贤　22．祭祀　23．丧礼　24．刑狱　25．田农　26．田税　27．沟渠　28．堤堰　29．陂防　30．户贯　31．帐籍　32．商贾　33．佣赁　34．封建　35．拜命　36．请命　37．职官　38．为政　39．县令　40．曹官　41．小吏　42、继嗣

43. 封袭 44. 孝感 45. 畋猎 46. 卤簿 47. 刻漏 48. 印鉴 49. 枕钩 50. 军令 51. 衣冠扇 52. 食官 53. 酒 54. 器 55. 炭藁瓦 56. 国城 57. 官宅 58. 墙井 59. 关门 60. 道路 61. 钱帛 62. 玉璧 63. 果木 64. 鸟兽 65. 易卜 66. 病疾 67. 占相妖言 68. 巫梦 69. 杂判 70. 双关

十、表

1. 贺登极 2. 贺南郊 3. 尊号 4. 封禅 5. 明堂 6. 后妃 7. 太子 8. 贺赦 9. 贺祥瑞 10. 贺捷 11. 杂贺 12. 迁祔 13. 慰贺 14. 宰相让官 15. 节度刺史让官 16. 文官让官 17. 藩王让官 18. 杂让 19. 让起复 20. 辞官 21. 宰相杂谢 22. 藩镇谢官 23. 公卿杂谢 24. 谢亲属加官 25. 谢文章 26. 谢春冬衣[附]禄廪 27. 谢茶药[附]果子綵帛 28. 节朔谢物[附]宴赐 29. 谢追赠官丧葬 30. 谢诏敕书慰问 31. 谢听政 32. 请劝进及封岳行幸 33. 陈情[附]自叙 34. 请致仕[附]谢表 35. 太子公主上请[附]僧请 36. 请朝觐 37. 杂上请 38. 进文章 39. 举荐 40. 进祥瑞 41. 杂进奉 42. 上礼食 43. 边防[附]屯田仓牧 44. 刑法 45. 谏畋猎游宴 46. 谏寺观佛像都邑 47. 上封事 48. 杂谏论 49. 遗表

十一、笺

十二、状

1. 谢恩 2. 贺 3. 荐举 4. 进贡 5. 杂奏 6. 陈情

十三、檄 十四、露布 十五、弹文 十六、移文

十七、启

1. 谏诤 2. 劝学 3. 荐士 4. 贺官[附]杂贺 5. 谢官 6. 谢辟署 7. 谢赐赉 8.杂谢 9.谢文序并和诗 10.上文章启 11.投知 12. 杂启

十八、书

1. 太子[附]诸王 2. 宰相 3. 北省 4. 省 5. 节度[附]刺史 6. 幕职 7. 州县 8. 刑法 9. 谏诤 10. 赠答 11. 文章 12. 边防

13．祥瑞　14．医药　15．劝谕　16．宗亲　17．交友　18．道释[附]隐逸　19．荐举[附]铨选　20．经史　21．迁谪　22．杂书

十九、疏

1．封建　2．行幸　3．边防　4．书籍　5．直谏　6．选举　7．刑法　8．货殖　9．水旱　10．杂疏

二十、序

1．文集　2．游宴　3．诗集　4．诗序　5．饯送　6．赠别　7．杂序

二十一、论

1．天　2．道　3．阴阳　4．封建　5．文　6．武　7．贤臣　8．臣道　9．政理　10．释　11．食货　12．兄弟　13．宾友　14．刑赏　15．医　16．卜相　17．时令　18．兴亡　19．史论　20．杂论

二十二、议

1．封禅　2．郊祀　3．庙乐　4．明堂　5．宗庙　6．祭祀　7．选举　8．冠冕　9．经籍　10．丧服　11．刑法　12．货食　13．边防　14．杂议

二十三、连珠　二十四、喻对

二十五、颂

1．帝德　2．颂德　3．宫阙[附]城邑　4．杂颂

二十六、赞

1．帝德　2．圣贤　3．佛像[附]道像　4．写真　5．图画　6．杂赞

二十七、铭

1．纪德　2．塔庙[附]画像　3．山川　4．楼观[附]关防桥梁　5．器用　6．杂铭

二十八、箴　二十九、传

三十、记

1．宫殿　2．厅壁　3．公署　4．馆驿[附]馆驿使　5．楼上　6．

楼下 7. 阁 8. 城 9. 城门 10. 水门[附]斗门 11. 桥 12. 井 13. 河渠 14. 祠庙 15. 祈祷 16. 学校[附]讲论 17. 文章 18. 释氏 19. 观[附]院 20. 尊像 21. 童子 22. 宴游 23. 纪事 24. 刻候 25. 歌乐 26. 图画 27. 灾祥 28. 质疑 29. 寓言 30. 杂记

三十一、谥哀册文

1. 谥册文 2. 哀册文 3. 后妃哀册文 4. 太子哀册文

三十二、谥议 三十三、诔

三十四、碑

1. 儒 2. 道 3. 释 4. 德政 5. 纪功 6. 隐居 7. 孝善 8. 遗爱 9. 台 10. 陵庙 11. 祠堂 12. 祠庙 13. 家庙 14. 神道

三十五、志

1. 皇亲 2. 宰相 3. 职官[附]京官 4. 杂 5. 妇人

三十六、墓表 三十七、行状

三十八、祭文

1. 交旧 2. 亲族 3. 杂祭文 4. 神祠 5. 祭古圣贤 6. 哀书

《乐府诗集》

文学总集。宋郭茂倩编撰。全书一百卷，编收了上古至唐五代的歌诗谣谚和汉以后的乐府歌辞及唐代的新乐府，分十二大类，某些类下又分若干小类。

一、郊庙歌辞——用于祭享天地、祖庙的官乐歌辞。

二、燕射歌辞——用于朝飨宴饮之礼的官乐歌辞。

三、鼓吹曲辞——用短箫铙鼓吹奏的军乐歌辞。

四、横吹曲辞——用鼓角在马上吹奏的胡乐军歌歌辞。

五、相和歌辞——用丝竹乐器伴唱的汉代至唐代的歌诗。

1.相和六引 2.相和曲 3.吟叹曲 4.四弦曲 5.平调曲 6.清调曲 7.瑟调曲 8.楚调曲 9.大曲

六、清商曲——源出于相和曲中三调（即平、清、瑟）的乐曲歌辞。

1.吴声歌　2.神弦曲　3.西曲歌　4.江南弄　5.上云乐　6.雅歌

七、舞曲歌辞——用于庙堂、郊祭和朝会宴饮时的乐舞歌辞。

1.雅舞　2.杂舞　3.散乐

八、琴曲歌辞——上古至唐的古琴曲辞。

1.五曲　2.九引　3.十二操

九、杂曲歌辞——声乐已失传的杂牌曲子辞。

十、近代曲辞——隋唐时代的失乐杂曲。

十一、杂歌谣辞——诸徒歌、谣谚。

1.歌辞　2.谣辞

十二、新乐府辞——唐代不入乐的拟古题乐府和即事名篇的新题乐府辞。

1.乐府杂题　2.新题乐府

《唐文粹》

诗文总集。宋姚铉编纂。全书一百卷，收文、赋一千一百零四篇，诗九百六十一篇，不取近体诗、骈文和律赋。书中分文体二十三大类，某些大类中又细分子目，对后世断代文学总集的出现有很大影响。

一、古赋类

1.圣德　2.失道　3.京都　4.郊庙　5.符宝　6.象纬　7.阅武　8.誓师　9.海潮　10.名山　11.花卉草木　12.鸟兽昆虫　13.古器　14.物景　15.决疑　16.修身　17.哀乐愁思　18.梦

二、古今乐章类

1.古乐章　2.今乐章　3.琴操　4.楚骚　5.效古　6.功成作乐　7.古乐　8.感慨　9.兴亡　10.幽怨　11.贞节　12.愁恨　13.艰危　14.边塞

三、乐府辞类

1.神仙　2.侠少　3.行乐　4.追悼　5.愁苦　6.鸟兽花卉　7.古城道路

四、古调歌篇类

1.古风　2.杂兴　3.伤感　4.怀古　5.怀贤　6.集会　7.饯送　8.行役　9.怀寄　10.失意　11.疾病　12.伤悼　13.知己　14.交友　15.

规诲　16.纪赠　17.散逸　18.侠少　19.登览　20.胜概　21.幽居　22.山居　23.伤叹　24.寺观　25.庙社　26.边塞　27.图画　28.古器物　29.乐器　30.草木　31.禽鸟昆虫　32.道路　33.月明河　34.风雨露雪　35.江海泉水　36.　宫禁　37.神仙　38.感遇　39.咏史　40.慨叹　41.感物　42.春感　43.秋感

五、颂类

1.盛德大业　2.封神　3.神武　4.时政　5.丰年　6.祥应　7.高世　8.古贤宰　9.良牧　10.兴利　11.灵迹　12.高道　13.宗理　14.祠祀　15.监牧

六、赞类

1.帝王　2.将相功臣　3.庶官　4.孝子　5.名臣　6.浮图　7.图画　8.鸷鸟　9.绝艺　10.雅乐　11.桥梁

七、表奏书疏类

（一）表——1.尊号　2.肆赦　3.政事　4.献事　5.配祭　6.教化　7.清削爵　8.抑外戚

（二）书奏——1.政事　2.传导　3.崇儒　4.书奏　5.驳庙号　6.进贡　7.佛寺　8.边事

（三）疏——1.政事　2.学校　3.巡安　4.罢兵　5.寺观　6.关市　7.亢旱　8.复位　9.去滥赏　10.去滥刑　11.弹奏　12.诛戮

（四）奏状——1.尊号　2.赦宥　3.举官　4.府库　5.内人　6.无滥赏　7.兵机　8.论功

八、檄类　九、露布类　十、制策类

十一、文类

（一）帝王——1.践祚　2.封禅　3.祝寿　4.告谢　5.徽号　6.肆赦　7.戒励　8.恕死　9.谥册　10.哀册

（二）后妃——1.谥册　2.哀册

（三）其他文——1.吊古　2.雷霆　3.军政　4.畏途　5.祛痨　6.责檄　7.伤悼

十二、论类

1.天　2.帝王　3.封禅　4.封建　5.兴亡　6.正统　7.辨析　8.文质　9.经旨　10.让国　11.兵刑　12.临御　13.谏诤　14.嬖惑　15.前贤　16.失策　17.降将　18.佞臣

十三、议类

1.郊寝　2.明堂　3.雅乐　4.车服　5.刑辟　6.谥议　7.是非　8.丧制

十四、古文类

1.五原　2.三原　3.五规　4.二恶　5.隐书　6.时议　7.言语对答　8.经旨　9.读　10.辩　11.解　12.说　13.评　14.符命　15.论兵　16.析微　17.毁誉　18.时事　19.变化

十五、碑类

1.嶽渎祠庙　2.圣帝　3.先圣　4.大儒　5.高世　6.义士　7.忠烈　8.忠臣　9.纯臣　10.烈女　11.古迹　12.土风　13.遗爱　14.贞义　15.奸雄　16.英杰　17.妃主　18.宰相　19.使相　20.节制　21.庶官　22.牧守　23.纪功　24.家庙　25.释　26.释道

十六、铭类

1.名迹　2.高道　3.忠孝　4.暴虐　5.浮图　6.桥梁　7.宅　8.井　9.冢　10.宰辅　11.节制　12.庶官　13.牧守　14.贤宰　15.命妇　16.贤母　17.隐居

十七、记类

1.古迹　2.陵庙　3.水石岩穴　4.外物　5.府署　6.堂楼亭阁　7.兴利　8.卜胜　9.馆舍　10.桥梁　11.井　12.浮图　13.灾沴　14.宴会　15.谳犒　16.书画琴故物　17.种植

十八、箴类　十九、诫类　二十、铭类

二十一.书类

1.论政　2.论兵　3.论易　4.论礼　5.论国语　6.论制诏　7.论书　8.论史　9.论选举　10.论谏诤　11.论仕进　12.论虚无　13.论法乘　14.论服饵　15.论文　16.荐贤　17.师资　18.自荐　19.激发　20.哀鸣　11.忿恚　22.切磋　23.规诲　24.谕．

二十二、序类

1.集序　2.天地　3.修养　4.琴　5.博奕　6.鸟兽　7.果实　8.著撰　9.歌诗　10.锡宴　21.谳集　12.饯别

二十三、传录纪事类

1.题传后　2.假物　3.忠烈　4.隐逸　5.奇才　6.杂伎　7.妖惑　8.录　9.纪事

《沧浪诗话》

诗论著作。宋严羽撰。全书分诗辨、诗体、诗法、诗评和考证五部分。“诗体”部分从不同角度对诗体做了分类，对后世有较大影响。

一、时代类别

1.建安体 2.黄初体 3.正始体 4.太康体 5.元嘉体 6.永明体 7.齐梁体 8.南北朝体 9.唐初体 10.大历体 11.元和体 12.晚唐体 13.本朝体 14.元祐体 15.江西宗派体

二、作者类别

1.苏李体 2.曹刘体 3.陶体 4.谢体 5.徐庾体 6.沈宋体 7.陈拾遗体 8.王杨卢骆体 9.张曲江体 10.少陵体 11.太白体 12.高达夫体 13.孟浩然体 14.岑嘉体 15.王右丞体 16.韦苏州体 17.韩昌黎体 18.柳子原体 19.韦柳体 20.李长吉体 21.李商隐体 22.卢仝体 23.白乐天体 24.元白体 25.杜牧之体 26.张籍王建体 27.贾浪仙体 28.孟东野体 29.杜荀鹤体 30.东坡体 31.山谷体 32.后山体 33.王荆公体 34.邵康节体 35.陈简斋体 36.杨诚斋体

三、选本、流派类别

1.选体 2.柏梁体 3.玉台体 4.西昆体 5.香奁体6.宫体

四、语言、韵律类别

1.古诗 2.近体 3.绝句 4.杂言 5.三五七言 6.半五六言 7.一字至七字 8.一句之歌 9.两句之歌 10.三句之歌 11.口号 12.歌行 13.乐府 14楚辞 15.琴操 16.谣 17.吟 18.词 19.引 20.咏 21.曲 22.篇 23.唱 24.弄 25.长调 26.短调

五、杂体类

1.风人体 2.藁砧体 3.五杂组体 4.两头纤纤体 5.盘中体 6.迴文体 7.反复体 8.离合体 9.建除体 10.字谜体 11.人名体 12.卦名体 13.数名体 14.药名体 15.州名体

《宋文鉴》

诗文总集。宋吕祖谦编纂。全书一百五十卷，收宋代诗赋一千一百余

篇，文一千四百余篇，录作者二百余人。书中分文体为五十八类。

一、赋　二、律赋　三、四言古诗　四、五言古诗　五、七言古诗　六、五言律诗　七、七言律　八、五言绝句　九、七言绝句　十、杂体　十一、骚　十二、诏　十三、敕　十四、赦文　十五、册　十六、御劄　十七、批答　十八，制　十九、诰　二十、奏疏　二十一、表　二十二、牋　二十三、箴　二十四、铭　二十五、颂　二十六、赞　二十七、碑文　二十八、记　二十九、序　三十、论　三十一、论义　三十二、策　三十三、议　三十四、说　三十五、说戒　三十六、制策　三十七、说书　三十八、经义　三十九、书　四十、启　四十一、策问　四十二、杂著　四十三、对问　四十四、移文　四十五、连珠　四十六、琴操　四十七、上梁文　四十八、书判　四十九、题跋　五十、乐语　五十一、祭文　五十二、谥议　五十三、行状　五十四、墓志　五十五、墓表　五十六、神道碑　五十七、传　五十八、露布

《元文类》

诗文总集。元代苏天爵编纂。全书七十卷，收元初至元中叶作者一百六十二人，作品八百余篇，分文体为四十三类。

一、赋　二、骚　三、乐章　四、四言诗　五、五言古诗　六、乐府歌行　七、七言古诗　八、杂言　九、杂体（指集句诗、联句诗等）　十、五言律诗　十一、七言律诗　十二、五言绝句　十三、七言绝句　十四、诏赦　十五、册文　十六、制　十七、奏议　十八、表　十九、牋　二十、箴　二十一、铭　二十二、颂　二十三、赞　二十四、碑文　二十五、记　二十六、序　二十七、书　二十八、说　二十九、题跋　三十、杂著　三十一、策问　三十二、启　三十三、上梁文　三十四、祝文　三十五、祭文　三十六、哀辞　三十七、谥议　三十八、行状　三十九、墓志铭　四十、墓碣　四十一、墓表　四十二、神道碑　四十三、传

《文章辨体》

文体学著作。明吴讷编撰。全书五十卷，收明以前诗文分为五十八类。

选文以时代为序，前附“序说”，考其名称、源流。又外集五卷，收所谓古文体以外的“变体”文辞。某些文体之下附分小类。

一、古歌谣辞

二、古赋

1.楚 2.两汉 3.三国六朝 4.唐 5.宋 6.元 7.国朝（按即指明代）

三、乐府

1.郊庙歌辞（吉礼） 2.恺乐歌辞（军礼） 3.燕飨歌辞（宾礼、嘉礼） 4.琴趣歌辞 5.相和歌辞 6.清商曲辞

四、古诗

1.四言 2.五言 3.七言 4.歌行

五、谕告 六、玺书 七、批答 八、诏 九、册 十、制 十一、诰 十二、制策 十三、表 十四、露布 十五、奏疏 十六、议 十七、弹文 十八、檄 十九、书 二十、记 二十一、序 二十二、论 二十三、说 二十四、解 二十五、辨 二十六、原 二十七、戒 二十八、题跋 二十九、杂著 三十、箴 三十一、铭 三十二、颂 三十三、赞 三十四、七体 三十五、问对 三十六、传 三十七、行状 三十八、谥法 三十九、谥议 四十、碑 四十一、墓碑 四十二、墓碣 四十三、墓表 四十四、墓志 四十五、墓记 四十六、埋铭 四十七、诔辞 四十八、哀辞 四十九、祭文

外　集

五十、连珠 五十一、判 五十二、律赋 五十三、律诗 五十四、排律 五十五、绝句 五十六、联句诗 五十七、杂体诗 五十八、近代词曲

《文体明辩》

文体学著作。明代徐师曾编撰。全书八十四卷，是在吴讷《文章辨体》的基础上增益改订而成，收上古至明诗文，并冠“序说”，分类考其源流、特点。分正编、附编两部分，文体一百二十一类。某些文体下分细类，又或分正、变、古、俗，较吴氏《文章辨体》繁详。

一、古歌谣辞

1.歌　2.谣　3.讴　4.诵　5.诗　6.辞　7.谚

二、四言古诗

三、楚辞

四、赋

1.古赋　2.俳赋　3.文赋　4.律赋

五、乐府

1.祭祀　2.王礼　3.鼓吹　4.乐舞　5.琴曲　6.相和　7.清商　8.杂曲　9.新曲

六、五言古诗

七、七言古诗

八、杂言古言

九、近体歌行

1.歌　2.行　3.吟　4.辞　5.曲　6.篇　7.咏　8.谣　9.叹　10.哀　11.怨　12.别

十、近体律诗

1.五言律诗　2.七言律诗

十一、排律诗

1.五言排律诗　2.七言排律诗

十二、绝句

1.五言绝句　2.七言绝句

十三、六言诗

1.律诗　2.三韵　3.绝句

十四、和韵诗

1.依韵　2.次韵　3.用韵

十五、联句诗

十六、集句诗

十七、命

十八、谕告

十九、诏

1.古体　2.俗体（即骈体，下同）

二十、敕[附]敕榜

1.古体　2.俗体

二十一、玺书
二十二、制
二十三、诰
二十四、册
1.祝册 2.玉册 3.立册 4.封册 5.哀册 6.赠册 7.谥册 8.赠谥册 9.祭册 10.赐册 11.免册
二十五、批答
1.古体 2.俗体
二十六、御札
二十七、赦文[附]德音文
二十八、铁券文
二十九、谕祭文
三十、国书
三十一、誓
三十二、令
三十三、教
三十四、上书
三十五、章
三十六、表[附]笏记
1.古体 2.唐体 3.宋体
三十七、戕
1.古体 2.俗体
三十八、奏疏
1.奏 2.奏疏 3.奏对 4.奏启 5.奏状 6.奏劄 7.封事 8.弹事
三十九、盟[附]誓
四十、符
四十一、檄
四十二、露布
四十三、公移
四十四、判
1.科罪 2.评允 3.辩雪 4.番异 5.判罢 6.判留 7.驳正 8.驳

审 9.未減 10.案寝 11.案候 12.褒嘉

四十五、书记

1.书 2.奏记 3.启 4.简 5.状 6.疏

四十六、约

四十七、策问

1.制策 2.试策

四十八、策

四十九、论

1.理论 2.政论 3.经论 4.史论（有评议、述赞二体） 5.文论 6.讽论 7.寓论 8.设论

五十、说 五十一、原

五十二、议

1.奏议 2.私议

五十三、辨 五十四、解 五十五、释 五十六、问对

五十七、序[附]序略

1.正体 2.变体(系以诗者为变体)

五十八、小序 五十九、引

六十、题跋

1.题 2.跋 3.书 4.读

六十一、文 六十二、杂著 六十三、七 六十四，书 六十五、连珠 六十六、义 六十七、说书

六十八、箴

1.官箴 2.私箴

六十九、规

七十、戒

1.散文 2.韵语

七十一、铭

1.警戒 2.祝颂

七十二、颂

七十三、赞

1.杂赞 2.哀赞 3.史赞

七十四、评

七十五、碑文

1.正体（主于叙事者） 2.变体(主于议论者) 3.变而不失其正（叙事而参之以议论者)

七十六、碑阴文

七十七、记

1.托物以寓意者 2.首之以序而以韵语为记者 3.篇末系以诗歌者

七十八、志 七十九、纪事 八十、题名

八十一、字说

1.字说 2.字序 3.字解 4. 字辞 5.祝辞 6.名说 7.名序 8.女子名字说

八十二、行状 八十三、述

八十四、墓志铭

1.墓志铭 2.墓志 3.墓铭 4.权厝志 5.续志（后志） 6.归祔志 7.迁祔志 8. 盖石文 9.墓砖铭（墓砖记） 10.坟版文（墓版文） 11.葬志 12.志文 13.坟文 14.圹志 15.圹铭 16.椁铭 17.埋铭 18.塔铭 19.塔记

八十五、墓碑文 八十六、墓碣文

八十七、墓表

1. 墓表 2.阡表 3.殡表 4.灵表

八十八、谥议

1.谥议 2.改议 3.驳议 4.答驳议(重议)· 5.私议

八十九、传

1.史传 2.家传 3.托传 4.假传

九十、哀辞 九十一、诔 九十二、祭文 九十三、弔文

九十四、祝文

1.告 2.脩 3.祈 4.报 5.辟 6.谒

九十五、嘏辞

九十六、杂句诗

1.三句诗 2.五句诗 3.促句诗

九十七、杂言诗

1.四、五、六、七杂言　2.五、七言相间　3.三、五、七各两句　4.一、三、五、七、九言各两句　5.一至七字　6.一至九字　7.一至十字

九十八、杂体诗

1.拗体　2.蜂腰体　3.断絃体　4.隔句体　5.偷春体　6.首尾吟体　7.盘中体　8.回文体　9.仄起体(仄句体)　10.叠字体　11.句用字体　12.藁砧体　13两头纤纤体　14.三妇艳体　15.五杂组体　16.五仄体　17.四声体　18.双声叠韵　19.问答体

九十九、杂韵诗

1.葫芦韵　2.辘轳韵　3.进退韵　4.颠倒韵　5.平仄两韵

一〇〇、杂数诗

一〇一、杂名诗

1.建除名　2.道里名　3.州郡县名　4.斜冗名　5.姓名　6.将军名　7.古人名　8.宫殿屋名　9.船车名　10.药草树名　11.鸟兽名　12.卦兆相名

一〇二、离合诗[附]口字咏、藏头诗、歇后诗

1.离一字偏旁为两句，四句凑合为一字　2.离一字偏旁为两句、六句凑合为一字　3.离一字偏旁于一句之首尾，首尾相续为物

一〇三、诙谐诗

1.俳谐体　2.风人体　3.诸言体　4.诸语体　5.诸意体　6.字谜体　7.禽言体

一〇四、诗余　一〇五、玉牒文　一〇六、符命　一〇七、表本　一〇八、口宣　一〇九、宣答　一一〇、致辞　一一一、祝辞　一一二、贴子词　一一三、上梁文[附]宝瓶文说、上牌文　一一四、乐语　一一五、右语　一一六、道场榜　一一七、道场疏　一一八、表　一一九、青词[附]密词　一二〇、募缘疏　一二一、法堂疏

《明文衡》

诗文总集。明代程敏政编纂。全书九十八卷，收明初至弘治间诗文，分文体为四十一类。

一、檄　二、诏　三、制　四、诰　五、册(指谥册文)　六、遣祭文

七、赋　八、骚　九、乐府　十、琴操　十一、表笺　十二、奏议　十三、议　十四、论　十五、说　十六、解[附释]　十七、辨　十八、原　十九、箴　二十、铭（指物铭）　二十一、颂[附诗（指以诗名之颂文）]　二十二、赞　二十三、七　二十四、策问　二十五、问对　二十六、书　二十七、记　二十八、序　二十九、题跋　三十、杂著　三十一、杂记　三十二、传　三十三、行状　三十四、碑　三十五、神道碑　三十六、墓碑　三十七、墓志　三十八、墓表　三十九、哀诔　四十、祭文　四十一、字说

《艺苑卮言》

文论著作。明代王世贞撰。全书十二卷，论述诗文词曲等。作者认为一切文献都是史，即社会生活的记录，从而采取独特的分类方法，将文体分为六门四十二类。

一、史之言理者——《六经》

二、史之正文

1.编年　2.本纪　3.志　4.表　5.书　6.世家　7.列传

三、史之变文

1.叙　2.记　3.碑　4.碣　5.铭　6.述

四、史之用

1.训　2.诰　3.命　4.册　5.诏　6.令　7.教　8.劄　9.上书　10.封事　11.疏　12.表　13.启　14.笺　15.喻　16.尺牍

五、史之实

1.论　2.辨　3.说　4.解　5.难　6.议

六、史之华

1.赞　2.颂　3.箴　4.哀　5.诔　6.悲

《唐宋十大家类选》

文章总集。清储欣编纂。全书五十一卷，收韩愈、柳宗元、欧阳修、苏轼等十家文章，分文体六类三十体。

一、奏疏类

1.书　2.疏　3.札子　4.状　5.表　6.四六表

二、论著类

1.原　2.论　3.议　4.辨　5.解　6.说　7.题　8.策

三、书状类

1.启　2.状　3.书

四、序记类

1.序　2.引　3.记

五、传志类

1.传　2.碑　3.志　4.铭　5.墓表

六、词章类

1.箴　2.铭　3.哀词　4.祭文　5.赋

《宋文苑》

诗文总集。清庄仲方编纂。上继《宋文鉴》，收南宋诗文三百余家，全书七十卷，分文体五十五类，有几种文体不见于它书。

一、赋　二、骚　三、辞　四、乐章乐歌　五、四言　六、乐府歌行　七、五言古诗　八、诏敕　九、册文　十、批答　十一、赦文　十二、制诰　十三、檄文　十四、奏疏　十五、缴指挥　十六、进故事　十七、经筵进义　十八、表　十九、笺　二十、启　二十一、书　二十二、箴　二十三、铭　二十四、颂　二十五、赞　二十六、庙碑　二十七、御试策　二十八、试策　二十九、策问　三十、记　三十一、序　三十二、策　三十三、议　三十四、论　三十五、说　三十六、言　三十七、辨　三十八、解　三十九、史断　四十、义　四十一、答问　四十二、讲义　四十三、题跋　四十四、劝谕　四十五、祈谢文　四十六、上梁文　四十七、祭文　四十八、哀词　四十九、谥议、　五十、行状　五十一、传记　五十二、书事　五十三、墓铭　五十四、墓表、墓碣、五十五、神道碑

《古文辞类纂》

文章总集。清代姚鼐编纂。全书七十四卷，选先秦至清古文约七百余

篇，分为十三类，首有《序目》略述各类文体特点和源流，以及分类根据，具有文体论性质。

一、论辨类——汉以后单篇议论文，不及先秦经、史。

二、序跋类——包括史序、诗文集序和书、文后的跋语。

三、奏议类——战国以后的上书、表、奏疏、奏议、封事，并附时务策、对策。

四、书说类——游说辞令、呈献上位和友朋之间的书牍。

五、赠序类——师生、友朋、亲属离别时的赠文和寿序文等。

六、诏令类——诏令、封册和檄文等。

七、传状类——史书以外的传记、行状。

八、碑志类——刻石文、碑文、墓志铭和墓表文等。

九、杂记类——记物、记景、记事而不以刻石的。

十、箴铭类——箴文、铭文、座右铭等。

十一、颂赞类——史赞、画赞和颂文。

十二、辞赋类——楚辞（九歌入哀祭类除外）、古赋、骈赋、文赋等。

十三、哀祭类——哀祭性的辞赋、祭文、哀辞等。

《骈体文钞》

文章总集。清李兆洛编纂。全书三十一卷，收战国至隋代的文章，分为上、中、下三编，将文体分为三十二类，分别属于三大门类。此书虽收入部分战国和秦汉散文，但仅作为骈文溯源之义而取录。

一、庙堂之制、进奏之篇

1.铭刻　2.颂　3.杂扬颂　4.箴　5.谥诔　6.哀策　7.诏书　8.策命　9.告祭　10.教令　11.策对　12.奏事　13.驳议　14.劝进　15.贺庆　16.荐达　17.陈谢　18.檄移　19.弹劾

二、指事述意之作

1.书　2.论　3.序　4.杂颂赞箴铭　5.碑记　6.墓碑　7.志状　8.诔祭

三、缘情托兴之作

1.设辞　2.七　3.连珠　4.笺牍　5.杂文

《六朝文絜》

骈体文选集。清代许琏编。全书十二卷，收晋至南北朝作家三十五人，文七十二篇。书中分文体为十八类：

一、赋　二、诏　三、敕　四、令　五、教　六、策问　七、表　八、疏　九、启　十、践　十一、书　十二、移文　十三、序　十四、论　十五、铭　十六、碑　十七、诔　十八、祭文

《经史百家杂钞》

文章总集，清代曾国藩编纂。全书二十六卷，突破了《文选》以来，总集不收经、史、子的惯例，扩大了总集的收录范围。在分类上企图以简驭繁，分文体为三门十一类，包容各体。

一、著述门

1．论著类（著作之无韵者）

2．词赋类（著作之有韵者）

3．序跋类（他人之著作，序述其意者）

二、告语门

1．诏令类（上告下者）

2．奏议类（下告上者）

3．书牍类（同辈相告者）

4．哀祭类（人告于鬼神者）

三、记载门

1．传志（所以记人者）

2．叙记（所以记事者）

3．典志（所以记政典者）

4．杂记（所以记杂事者）

《涵芬楼古今文钞》

文章总集。清吴曾祺编纂。全书一百册，选上古至清光绪间文章近九

千篇，分文体为十三类，下属二百零二子目。

一、论辨类

1.论 2. 设论 3.续论 4.广论 5.驳 6.难 7.辨 8.义 9.说 10.策 11.程文 12.解 13.释 14.考 15.原 16.对问 17.书 18.喻 19.言 20.语 21.旨 22.诀

二、序跋类

1.序 2.后序 3.序录 4.序略 5.表序 6.跋 7.引 8.书后 9.题后 10.题词 11.读 12.评 13.述 14.例言 15.疏 16.谱

三、奏议类

1.奏 2.议 3.驳议 4.谥议 5.册文 6.疏 7.上书 8.上言 19.章 10.书 11.表 12.贺表 13.谢表 14.降表 15.遗表 16.策 7.摺 18.札子 19.启 20.笺 21.对 22.对事 23.弹文 24.讲义 25.状 26.谟 27.露布

四、书牍类

1. 书 2.上书 3.简 4.札 5.帖 6.札子 7.奏记 8.状 9.笺 10.启 11.亲书 12.移 13.揭

五、赠序类

1.序 2.寿序 3.引 4.引 5.说

六、诏令类

1.诏 2.即位诏 3.遗诏 4.令 5.遗令 6.谕 7.书 8.玺书 9.御札 10.敕 11.德音 12.口宣 13.策问 14.诰 15.告词 16.制 17.批答 18.教 19.册文 20.谥册 21.哀册 22.赦文 23.檄 24.牒 25.符 26.九锡文 27.铁券文 28.判 29.参评 30.考语 31.劝农文 32.约 33.膀 34.示 35.审单

七、传状类

1.传 2. 家传 3.小传 4.别传 5.外传 6.补传 7.行状 8.合状 9.述 10.事略 11.世家 12.实录

八、碑志类

1.碑 2.碑记 3.神道碑 4.碑阴 5.墓志铭 6.墓志 7.墓表 8.灵表 9.刻文 10.碣 11.铭 12.杂铭 13.杂志 14.墓版文 15.题名

九、杂记类

1.记　2.后记　3.笏记　4.书事　5.纪　6.志　7.录　8.序　9.题　10.述　11.经

十、箴铭类

1.箴　2.铭　3.戒　4.训　5.规　6.令　7.诰

十一、颂赞类

1.颂　2.赞　3.雅　4.符命　5.乐语

十二、辞赋类

1.赋　2.辞　3.骚　4.操　5.七　6.连珠　7.偈

十三、哀祭类

1.告天文　2.告庙文　3.玉牒文　4.祭文　5.谕祭文　6.哀词　7.吊文　8.诔　9.骚　10.祝　11.祝香文　12.上梁文　13.释奠文　14.祈　15.谢　16.叹道文　17.斋词　18.愿文　19.醮辞　20.冠辞　21.祝嘏文　22.赛文　23.赞飨文　24.告文　25.盟文　26.誓文　27.青词

《国故论衡·文学总略》

文论著作。近代章炳麟撰。书中将有形质、用文字记载而自成首尾者，均称为“文章”。对文章首分为无句读文和有句读文两大类。有句读文又分有韵文六类和无韵文六类，下分若干细目。

无句读文

一、图书

二、表谱

三、簿录——簿录与表谱殊者，以不皆旁行缀系故。

四、算草

有句读文

壹、有韵文

一、赋颂——无韵之颂即入符命类、述序类中。

二、哀诔——祭文附此。

三、箴铭——无韵之铭即入欵识中。

四、占繇——如《周易》、《易林》、《太玄》、《灵棋》之属。
五、古今体诗
六、词曲

贰、无韵文

一、学说
1. 诸子——九流及近世科学诸说并附于此。
2. 疏证——凡随文解义及著书考古者皆属此。
3. 平议——如《史通》、《文心雕龙》及一切文评、史评之属。
二、历史
1. 纪传——《尚书》帝典之类皆属此。
2. 编年
3. 纪事本末
4. 国别史——如《国语》之属。
5. 地志
6. 姓氏书
7. 行状
8. 别传
9. 杂事——报章中纪事亦属此。
10. 欵识——如鼎、彝、碑、志之属。
11. 目录——书目之无说者，别入簿录科。
12. 学案
三、公牍
1. 诏诰——《尚书》《康诰》、《酒诰》之类亦属此。
2. 奏议——《尚书》谟训之类亦属此。
3. 文移
4. 判批
5. 告示——一切教令皆属此。
6. 诉状
7. 录供
8. 履历
9. 契约——如条约、地契、引帖之属。其私立者即入书札类中。

四、典章

1. 书志——如正史各志及《通典》、《通考》之属。
2. 官礼——如《周礼》、《六典》、《会典》之属。
3. 律例
4. 公法
5. 仪注——如《仪礼》、《江都集礼》、《书仪》之属。其经学家专门说礼者，即入疏证类中。

五、杂文

1. 符命——如封禅、告天、《剧秦》、《典引》之属，不皆有韵。
2. 论说——连珠之类亦属此。
3. 对策
4. 杂记
5. 述序
6. 书札——私订契约不关公牍者亦属此。

六、小说——文言俗语诸体均属之。

参考、引用书目举要

《史记》 汉司马迁

《汉书》 汉班固

《后汉书》 南朝宋范晔

《晋书》 唐房玄龄

《宋书》 南朝梁沈约

《南史》 唐李延寿

《新唐书》 宋欧阳修等

《宋史》 元脱脱等

《明史》 清张廷玉等

《国语》 三国韦昭注

《战国策》 后汉高诱注

《诸子集成》 国学整理社辑

《山海经》 晋郭璞注

《昭明文选》 南朝梁萧统

《楚辞补注》 宋洪兴祖

《楚辞集注》 宋朱熹

《文苑英华》 宋李昉等

《乐府诗集》 宋郭茂倩

《玉台新咏》 南朝陈徐陵

《古文苑》 宋章樵注

《古谣谚》 清杜文澜

《古诗源》 清沈德潜

《先秦汉魏晋南北朝诗》 逯钦立

《全上古三代秦汉三国六朝文》 清严可均

《历代赋汇》 清陈元龙

《七十家赋钞》 清张惠言

《骈体文钞》 清李兆洛

《六朝文絜》 清许琏

《宋四六选》 清彭元瑞

《古文辞类纂》 清姚鼐

《经史百家杂钞》 清曾国藩

《敦煌曲子词集》 王重民辑

《花间集》 后蜀赵崇祚

《花庵词选》 宋黄昇

《全宋词》 唐圭璋

《词综》 清朱彝尊

《全唐诗》 清康熙敕编

《全唐文》 清嘉庆敕编

《宋文鉴》 宋吕祖谦

《文章正宗》 宋真德秀

《唐宋文举要》 高步瀛

《唐宋十大家类选》 清储欣

《元文类》 元苏天爵

《全元散曲》 隋树森

《散曲丛刊》 任讷

《明文衡》 明程敏政

《晚晴簃诗汇》 徐世昌等

《韩昌黎文集校注》 马其昶

《樊南文集详注》 清冯浩

《樊南文集补编》 清钱振伦等

《欧阳文忠公文集》 宋欧阳修
《临川集》 宋王安石
《东波全集》 宋苏轼
《李清照集校注》 王学初
《陈亮集》 宋陈亮
《陆游集》 宋陆游
《夏完淳集》 明夏完淳
《黄梨洲集》 清黄宗羲
《郑板桥集》 清郑燮
《龚自珍全集》 清龚自珍
《世说新语》 南朝宋刘义庆
《高僧传》 释慧皎
《封氏闻见记》 唐封演
《教坊记》 唐崔令钦
《北梦琐言》 宋孙光宪
《梦溪笔谈》 宋沈括
《容斋随笔》 宋洪迈
《老学庵笔记》 宋陆游
《东京梦华录》 宋孟元老
《癸辛杂识》 宋周密
《武林旧事》 宋周密
《虞初新志》 清张潮
《文心雕龙》 范文澜注
《诗品》 南朝梁钟嵘
《苕溪渔隐丛话》 宋胡仔
《文镜秘府论》 日人遍照金刚
《沧浪诗话》 宋严羽
《文则》 宋陈骙
《乐府指迷》 宋沈义父
《碧鸡漫志》 宋王灼
《唐音癸签》 明胡震亨
《历代诗话》 清何文焕辑
《清诗话》 丁福保辑
《词苑丛谈》 清徐釚
《艺概》 清刘熙载
《词律》 清万树
《词谱》 清陈廷敬
《词林正韵》 清戈载
《文章辨体序说》 明吴讷
《文体明辨序说》 明徐师曾
《文体通释》 清王兆芳
《文史通义》 清章学诚
《赋话》 清李调元
《四六丛话》 清孙梅
《四书文话》 清周以清
《制艺丛话》 清梁章钜
《论文偶记》 清刘大櫆
《春觉斋论文》 清林纾
《文心雕龙札记》 黄侃
《论文杂记》 刘师培
《文体论纂要》 蒋伯潜
《古代汉语》 王力
《诗词格律概要》 王力
《中国文学批评史》 郭绍虞
《赋史大要》 日人铃木虎雄
《诗人屈原及其作品研究》 林庚
《汉魏六朝诗论丛》 余冠英
《诗文声律论稿》 启功
《古典诗律史》 徐青
《略论古代诗歌形式》 白崇仁

《词曲概论》	龙榆生	《古文观止译注》	阴法鲁
《词与音乐》	刘尧民	《中国古典传记》	乔象钟等
《读词常识》	夏承焘、吴熊和	《中国历代文选》	四川师大中文系
《文体常识》	许嘉璐	《历代游记选》	叶幼明等
《敦煌文学》	张锡厚	《历代书信选》	叶幼明等
《笔记文选读》	吕叔湘	《中国古典戏曲论著集成》	中国戏曲研究院编
《历代笔记概述》	刘叶秋		

［Ｇｅｎｅｒａｌ　Ｉｎｆｏｒｍａｔｉｏｎ］
书名＝《中国古代文体概论　（增订本）》
ＳＳ号＝
作者＝
下载位置＝ｈｔｔｐ：／／Ｆｋｒ．５ｒｅａｄ．ｃｏｍ／３１８２０９ＡＡＦＣＣ５７５２ＥＡＢ９７０ＢＣＣ６００ＢＤＥＤ００９５５９Ｃ９Ｂ５０Ａ３ＣＡＥ７１ＤＢ２３Ｄ７０Ｄ８ＣＡ４Ａ２４５ＦＤ９６０６８８１Ｄ０ＡＥ８０４２Ｆ８７４７Ｂ／